Der Bühnenbildner

E R N S T S T E R N

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 18 (Kunstwissenschaften)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Lothar Georgi
aus Wiesbaden

Berlin 1971

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547205_0001

Der Bühnenbildner

E R N S T S T E R N

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 18 (Kunstwissenschaften)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Lothar Georgi
aus Wiesbaden

Berlin 1971

Gedruckt mit der Genehmigung des Vorsitzenden des Fachbereichs 18 (Kunstwissenschaften) der Freien Universität Berlin, Professor Dr. Klaus Bruhn.

Referenten: Professor Dr. Hans Knudsen
Professor Dr. Otto von Simson

Tag der mündlichen Prüfung: 10.2.1971

UNIV. LEIDEN BIBL.

Meiner Mutter

VORWORT

Eine umfangreiche theaterwissenschaftliche Arbeit könnte nie geschrieben werden, gäbe es nicht die vielen freundlichen Helfer in Archiven, Instituten und Bibliotheken, die nicht selten große Mühe aufwenden, um die gewünschten Auskünfte und Hilfsmittel zu beschaffen. Ihnen allen, den Genannten und Unbekannten, möchte ich an dieser Stelle danken: Mrs. Hopkins, der Tochter Sterns, die mir den Londoner Nachlaß und die Tagebücher ihres Vaters zugänglich gemacht hat; Herrn Professor Badenhausen und Herrn Grosse vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln; den Herren Mander und Mitcheson in London; Herrn Dr. Loup vom Dumont-Lindemann-Archiv in Düsseldorf; Herrn Dütsch von der Deutschen Kinemathek e.V. in Berlin; Herrn Fetting von der Deutschen Akademie der Künste Berlin; Herrn Dr. Schöne vom Theatermuseum München.

Mein besonderer Dank gilt meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Knudsen, der mir bei dieser Arbeit stets mit Rat und Tat zur Seite stand.

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
I	EINLEITUNG	1
	Problemstellung	1
	Materialsammlung	3
II	KINDHEIT, JUGEND, AUSBILDUNG	6
III	EXKURS: DIE MALERISCHEN UND GRAPHISCHEN ARBEITEN	12
	Gemälde	12
	Karikaturen	16
	Buchillustrationen	19
	Plakate	23
	Lithographien	24
	Bühnenentwürfe - "Don Giovanni"	26
IV	SZENENBILDNER AN DEN REINHARDT-BÜHNEN	30
1	DIE ZUSAMMENARBEIT REINHARDT - STERN	30
2	THEATERLEHRZEIT	33
	Erster Versuch - "Die Krone"	33
	Szenische Karikaturen - "Orpheus in der Unterwelt"	34
	Ausstattungsleiter der Reinhardt-Bühnen	38
	Distanzierung von den Meininger-Prinzipien "Der Revisor"	39
	Slevogt - Stern - "Gyges und sein Ring"	41
	Wilhelminisches - "Catharina Gräfin von Armagnac"	43
3	REIFEZEIT	45
	Kostümrefor - "Lysistrata"	45
	Historisches Interieur - "Clavigo", "Fiesko"	47
	Die Kunst der Komödie	48
	"Revolution in Krähwinkel"	48
	"Der Widerspenstigen Zähmung"	50
4	DAS PSYCHOLOGISCHE BÜHNENBILD - "Don Carlos"	52
5	MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER	57
	Notbehelfe - "Lysistrata", "Revolution in Krähwinkel"	58
	Blumensteg - "Sumurun", "Die schöne Helena"	59
	Stilisierung - "Komödie der Irrungen"	60

		Seite
6	ADAPTION ORIENTALISCHER STILE	61
	"Sumurun"	61
	"Turandot"	63
7	MALERISCHE INTERPRETATION EINES DRAMAS - "Penthesilea"	66
8	THEATER IN DER ARENA	71
	"The Miracle"	71
	"Festspiel in deutschen Reimen"	75
9	MODELLINSZENIERUNG - "Ariadne auf Naxos"	78
10	SHAKESPEARE-INSZENIERUNGEN	85
	"Sommernachtstraum"	86
	Betonung des Lokalkolorits	87
	"Othello"	87
	"König Heinrich der Vierte"	90
	"Der Kaufmann von Venedig"	92
	"Romeo und Julia"	94
	"Was Ihr wollt"	95
	"Viel Lärm um Nichts"	96
	Zwischen Tradition und Fortschritt	98
	"Hamlet"	98
	"König Lear"	100
	"Der Sturm"	100
	"Macbeth"	101
11	THEATER IM KRIEG	105
	Biographisches	105
	Tendenztheater - "1914"	107
	Nachklang zum Shakespeare-Zyklus "Wallenstein".	109
	Unterhaltungstheater	110
	"Rappelkopf"	111
	"Schluck und Jau"	112
	"Der Stern von Bethlehem"	113
	Molière-Dramen	114
	"Figaros Hochzeit"	114
	"Die grüne Flöte"	115
	Gastspiele im Wintergarten	117

Seite

12 VORSTOSS IN INSZENATORISCHES NEULAND - "Dantons Tod" 119

13 EXPRESSIONISTISCHES THEATER 123
"Der Scheiterhaufen" 125
Der Verein "Das junge Deutschland" 126
"Der Bettler" 126
"Die Wupper" 126
Kokoschka-Dramen 128

14 ZUSAMMENARBEIT BERGER - STERN 129
"Cymbelin" 129
"Advent" 130

15 GROSSES SCHAUSPIELHAUS 132
"Orestie" 134
"Hamlet" 134
"Judith und Holofernes" 137
"Danton" 138
"Der weiße Heiland" 139
"Julius Caesar" 140
"Lysistrata" 141
Das Dilemma des Großen Schauspielhauses 141

V BIOGRAPHISCHES 1920 - 1954 143

VI LITERARISCHES THEATER NACH 1920 153
Operninszenierungen 153
"Der Corregidor" 153
"Tannhäuser" 155
Entwürfe für das Düsseldorfer Schauspielhaus - "Faust" 157
Entwürfe für Donald Wolfit 165

VII EXKURS: FILMENTWÜRFE 166
"Die Bergkatze" 168
"Das Weib des Pharao" 169
"Das Wachsfigurenkabinett" 170
"Zopf und Schwert" 171
"Der Kongreß tanzt" 172
"Whom the Gods Love" 172
"Caravan" 173

		Seite
VIII	REVUE	174
1	DAS THEATRALISCHE PHÄNOMEN REVUE	174
	Die Revue als problemlose Traumwelt	178
	Beispiele	180
	Szenen aus "An Alle!"	180
	"Das kleine Welttheater" in "Für Dich"	180
	Patience-Ballett in "Für Dich"	181
	Die Klischees in der Revue	182
	Beispiele	183
	"Im weißen Rößl" in Berlin und im Ausland	183
	"The Song of the Drum"	185
	Der Appell an die Affekte der Zuschauer	188
	Beispiele	
	"Mütter der ganzen Welt" in "Für Dich"	188
	"The Three Holy Kings" in "Follow the Sun"	189
	Das Finale von "Follow the Sun"	190
	Der Kaiser im "Weißen Rößl"	191
	Drake und Nelson in "O-kay for Sound"	192
	Der sex-appeal in der Revue	193
	Beispiele	
	Die Soubretten - Trude Hesterberg	193
	Russische Szene in der Skala-Produktion	194
2	DER REVUE-AUSSTATTER ERNST STERN	194
	Die Sprengung des Bühnenrahmens	197
	"Casanova" "Die drei Musketiere"	198
	"Im weißen Rößl"	199
	Die Auswahl der Farben	201
	"Mikado" (Berlin)	201
	"Kismet"	202
	Petersburg-Szene in "Casanova" (London)	203
	Intermezzi	204
	Irene Eisinger in "Follow the Sun"	205
	"Happy Returns"	206
	Ballettszenen in "Die drei Musketiere" und "The Song of the Drum"	207
	Polonaise in "Follow the Sun"	208

Seite

Ausstattungsszenen 210
Das Opening von "Follow the Sun" 211
"Casanova" 212
"Die drei Musketiere" 214
"Madame Pompadour" 215
"Cuba" in "Follow the Sun" 216
Das Finale von "Mikado" (Berlin) 217
"The Flying Trapeze" 218
"Die lustige Witwe" 219
"Papanini" 220
"Rhapsody on Ice" 221

IX ZUSAMMENFASSUNG 223

ANMERKUNGEN 240

WERKVERZEICHNIS 251
Theaterinszenierungen 251
Filme 263
Graphikmappen 264

LITERATURVERZEICHNIS 265

ABBILDUNGEN 273

I. EINLEITUNG

Problemstellung

Das Theaterschaffen Ernst Sterns umfaßt zeitlich ein halbes Jahrhundert und besteht aus fast 250 Inszenierungen. Daraus resultiert für eine Gesamtdarstellung dieses Lebenswerkes die Notwendigkeit, sich auf die Aufführungen zu beschränken, die besonders charakteristisch (oder besonders typisch) für Sterns Theaterarbeit sind. So liegt beispielsweise bei der Zusammenarbeit mit Reinhardt der Hauptakzent auf den Klassikerinszenierungen, denen auch im Repertoire, wenn nicht zahlenmäßig, so doch qualitativ, das größte Gewicht zufiel. Seit den zwanziger Jahren hat Stern fast ausschließlich für die Revue gearbeitet. Da sich literarisches Theater und Revue grundsätzlich voneinander unterscheiden, erfordern sie verschiedene Methoden der Darstellung.

Als Stern 1906 für Reinhardt zu arbeiten begann, war er ein Laie am Theater, er brachte kein theoretisches Rüstzeug für seine neue Aufgabe mit und hing keiner Kunstideologie an. Als er sich von Reinhardt trennte, war er anerkannt als bedeutender Szenograph. Es gilt, die Entwicklung vom Dilettanten zum Meister zu belegen; und als Form empfiehlt sich eine weitgehend chronologische Ordnung, in der ausgeprägte Entwicklungsstufen deutlich werden.

Theaterwissenschaft befaßt sich mit einem transitorischen Phänomen - eine Inszenierung existiert nur so lange, bis sich der Schlußvorhang vor ihr senkt; sie kann nicht wie zum Beispiel ein Gemälde oder auch ein Film noch nach Jahrzehnten im Original betrachtet werden. Eine Theateraufführung kann daher nur auf indirektem Wege rekonstruiert werden, indem man einerseits Material über ihre Entstehung sammelt (in unserem Falle Bühnenbildentwürfe, Werkstattberichte etc.) und andererseits das Echo registriert, das die Aufführung in Kritiken, Essays und Memoiren gefunden hat. Zwangsläufig ergeben sich durch die zum Teil sehr subjektiv gefärbten Quellen Ungenauigkeiten und Widersprüche, die durch

weitere Recherchen und vergleichendes Abwägen geklärt und eliminiert werden müssen. Ein großer Teil der Quellen, die ich während der Materialsammlung geprüft habe, besaß nur einen relativ geringen Erkenntniswert oder war sogar irreführend; er konnte für die Darstellung und Beurteilung des Sternschen Bühnenwerkes nicht herangezogen werden.

Da einerseits durch Nationalsozialismus, Kriegs- und Nachkriegszeit unersetzliche Verluste in Archiven und Bibliotheken verursacht wurden und andererseits keine Inszenierung des literarischen Theaters einer anderen gleichgesetzt oder direkt mit ihr verglichen werden kann, ergibt sich eine Darstellungsmethode, die jede Aufführung einzeln analysiert und bewertet, nach Maßgabe der jeweils vorhandenen Quellen. Wenn für eine Inszenierung (z.B. "Orpheus in der Unterwelt", "Penthesilea", "Othello") reichhaltige Entwürfe, Tagebuchaufzeichnungen, Werkstattberichte zur Verfügung stehen, konnte ich mich weitgehend auf dieses Material stützen und gelegentlich das Entstehen einer Aufführung in einzelnen Phasen darstellen. Sind die erhaltenen Entwürfe lückenhaft (z.B. "Don Carlos", "Turandot") und existieren keine Tagebuchnotizen oder andere Selbstzeugnisse dazu, war ich gezwungen, die Inszenierung vor allem mit Hilfe von Aufführungskritiken zu rekonstruieren. Das konnte nicht immer bis zum letzten Rest gelingen; doch entscheidend ist, daß das Charakteristische, Unverwechselbare einer Inszenierung aufgedeckt wird.

Bei der Beurteilung von Sterns bühnenbildnerischem Werk, wie es bis 1920 entstanden ist, stellt sich die Frage nach der Urheberschaft; ob Stern nicht lediglich - als Handwerker - Reinhardts Ideen in Holz und Leinwand umgesetzt oder ob er einen eigenen künstlerischen Anspruch erhoben und gerechtfertigt hat. Berichte von einigen Mitarbeitern Reinhardts geben darüber Aufschluß.

Die Revue als eigenständige theatralische Gattung ist bislang weder theaterwissenschaftlich noch kultursoziologisch ausführlich dargestellt worden.[1)] Das zwingt mich zu dem

Versuch, die Revue zumindest in den Grundzügen mit Hilfe von Beispielen aus Sterns Entwürfen zu definieren und anschließend zu klären, welche Anforderungen die Revue an den Bühnen- und Kostümbildner stellte, welche Funktion die Ausstattung hatte und mit welchen Mitteln Stern der Revue gerecht wurde.

Zwei Exkurse vervollständigen die Arbeit. Der erste gilt Sterns Bemühungen, als Maler und Graphiker Erfolg zu haben, der zweite befaßt sich mit den Filmen, für die er Dekorationen und Kostüme entworfen hat.

Materialsammlung

Hauptquelle für meine Arbeit waren Szenen- und Kostümentwürfe, die sich zum größten Teil in der Sammlung Niessen des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Köln sowie im Besitz von Sterns einziger Tochter, Mrs. Hopkins, in London befinden. Leider verwehrte mir Professor Niessen den Einblick in seine Privatsammlung, die Entwürfe zu "Faust" (Berlin, 1911) und höchstwahrscheinlich Sterns Tagebücher aus den zwanziger Jahren enthält. Gerade sie hätten manche Lücke in Sterns Biographie schließen und den Oeuvre-Katalog vervollständigen können. Denn einige (künstlerisch unbedeutende) Entwürfe in London, die anhand von stilistischen Merkmalen in diese Zeit zu datieren sind, geben nicht den geringsten Anhaltspunkt, für welche Produktion auf welcher Bühne sie angefertigt wurde, oder ob sie nur Skizzen zu Aufführungen sind, die nicht realisiert wurden. Die Thematik der Entwürfe legt den Schluß nahe, daß sie für Varietéprogramme bestimmt waren.

Jeweils einige wenige (meist unbedeutende) Entwurfblätter befinden sich in der Kostümbibliothek (Sammlung Lipperheyde) Berlin, im Theatermuseum München, in der Universitäts- und Staatsbibliothek Hamburg, im Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf, im theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Wien, im Victoria & Albert-Museum London, der Mander-

Mitcheson-Collection London und der englischen Universität Hull.

Mit der freundlichen Erlaubnis von Mrs. Hopkins konnte ich in London Sterns Tagebücher, soweit sie sich in ihrem Besitz befinden (ein erheblicher Teil ging verloren), lesen und auswerten. Die Tagebücher erlauben einen unmittelbaren Einblick in Sterns Arbeitsweise, viele Erkenntnisse konnten erst durch sie gewonnen werden. In mehreren Gesprächen gab mir Mrs. Hopkins zusätzliche Informationen über ihren Vater, die sich, wie ich später feststellen konnte, durch große Sachkenntnis und vor allem Objektivität in der Beurteilung auszeichneten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, als Stern mit bühnenbildnerischen Aufgaben kaum noch betraut wurde, schrieb er seine Erinnerungen.[2)] Sie informieren, wenn man die persönliche Perspektive berücksichtigt, korrekt über sein Leben und sein Werk; von Geschichtsklitterungen zur Mehrung des eigenen Ruhms sind sie glücklicherweise frei.

Im Laufe seines Lebens hat Stern häufiger für Zeitungen und Zeitschriften über seine Theaterarbeit geschrieben und mit Heinz Herald 1918 ein vielgerühmtes Buch über die Reinhardt-Bühnen herausgegeben. Seine journalistischen Arbeiten sind meist Werkstattberichte, sie handeln von den Aufgaben des Bühnenbildners und von den Lösungen, die er, Stern, für diese oder jene Inszenierung gefunden hatte, auf welchem Weg und aus welchen Gründen.

Essays von Zeitgenossen (zu nennen sind hier vor allem Pazaurek, Storck, Stahl und Ihering) ermöglichten es mir, die Wirkung von Sterns Werk auf seine Mitwelt abzuschätzen. Zweifellos hat bei aller polemischen Distanz Herbert Ihering das Phänomen Ernst Stern am genauesten erfaßt.

Mit Hilfe von Theaterkritiken konnte ich die gefertigten Szenerien an Sterns Intentionen messen und beurteilen, wie sich die szenische Ausstattung in die Aufführung als Ganzes einordnete. Allerdings ist der Informationsgehalt vie-

ler Kritiken in dieser Hinsicht sehr gering; doch einige aufschlußreiche Rezensionen ließen sich fast zu jeder wichtigen Inszenierung finden. Für die Jahre bis 1920 konnte ich mich vor allem auf Siegfried Jacobsohn stützen, weniger auf Alfred Kerr und Paul Schlenther. Revue-Aufführungen wurden in Berlin (im Gegensatz zu London) von den meisten Zeitungen als kaum kritikwürdig empfunden, auf wenigen Zeilen wurde über sie berichtet. Immerhin halfen sie oft, bestimmte Entwürfe, die ich in Köln oder London gesehen hatte, richtig einzuordnen und etwas über die technische Realisation zu erfahren.

Grundlage für das Aufführungsverzeichnis am Schluß der Arbeit sind die Enciclopedia dello Spettacolo (lückenhaft, mit groben Fehlern) und besonders die von Franz Horch edierten Spielpläne der Reinhardt-Bühnen, die Flüchtigkeits- und Druckfehler enthalten. In Zeitungsjahrgängen mußten alle Daten, soweit sie Deutschland betreffen, nachgeprüft werden. In London sind ähnliche Informationen über englische Bühnen im Theaterarchiv des Victoria & Albert-Museums zeitsparender zu erlangen. Das Filmverzeichnis beruht auf Angaben von Lotte H. Eisner (Cinémathèque Paris) und Gerhard Lamprechts Stummfilmkatalog.

II. KINDHEIT, JUGEND, AUSBILDUNG [3] (Abb. 1)

Ern(e)st Julian Stern[4] wurde am 20. März 1876[5] in der rumänischen Hauptstadt Bukarest geboren. Seine Eltern, Leopold Stern, der in Leipzig zum Dr.phil. promovierte, nachdem er sich in Wien kurze Zeit als Schauspieler versucht hatte, und dessen Frau Bella, geborene Lempart, starben, als ihr einziger Sohn drei Jahre alt war. Fortan sorgte für den kleinen Ernst Stern sein Großvater mütterlicherseits, Leon Lempart, seines Zeichens Hutmacher und als solcher Lieferant für die königlich-rumänische Armee. Der andere Großvater, Gedalia Stern, Juwelier zu Bukarest, kümmerte sich wenig um Unterhalt und Erziehung seines Enkels, was dieser in der Rückschau mit einem möglichen Standesdünkel der Familie Stern zu erklären versuchte, die sich schon weitgehend emanzipiert dünkte (ein Onkel war sogar Jurist) und etwas herablassend auf den kleinen jüdischen Hutmacher blickte, der weniger begütert und darum weniger geachtet war. Man grüßte einander, traf sich in der Synagoge, mehr nicht.

Voll emanzipiert war allerdings auch die vornehme Familie Stern nicht; denn wie im benachbarten Rußland (anders als in den übrigen europäischen Staaten) standen die Juden in Rumänien noch unter diskriminierenden Sondergesetzen. Auch in unserem Fall findet sich das eigentümliche Phänomen, daß eine gesellschaftlich unterdrückte Minderheit durch vermehrte Bildungsanstrengungen die Deklassierung zu kompensieren sucht.

Leon Lempart gewährte seinem Enkel eine Ausbildung, die die Grenzen Rumäniens überwand und ursprünglich auf die Karriere eines Kaufmanns zielte, was die Familie Stern sehr entsetzte, war doch das Sozialprestige eines (jüdischen) Kaufmanns denkbar gering.

Bukarest, die Hauptstadt eines Landes zwischen Orient und Okzident, bot für einen Jungen mit feinem Gespür für Formen und Farben mannigfaltige Anregungen. Stern hatte schon

als Kind die nötige Sensibilität und nahm die balkanische Farbenpracht in sich auf. Und später als Bühnenbildner hat er sich manches Mal von den Trachten seiner rumänischen Heimat bei seinen Kostümentwürfen inspirieren lassen (z.B. "The Boy David", 1936). Großmutter Stern, die im seinerzeit türkisch besetzten Rumänien aufgewachsen war, pflegte auf einem Diwan zu liegen und türkischen Mokka zu schlürfen; ihr Enkel, der zuweilen einen Anstandsbesuch machte, staunte - Orient in der eigenen Familie. Natürlich versuchte er sich schon als Kind in der "bildenden Kunst", er zeichnete und malte und experimentierte mit Buntpapier, Schere und Leim. Diese bildnerischen Bemühungen müssen nicht über das hinausgegangen sein, was auch Jungen zwischen fünf und zwölf Jahren vollbringen, die allenfalls mittelmäßig begabt sind und aus denen kein genialer Bühnenbildner wird. Erst in der Retrospektive gewinnen die Versuche, die im Sturm der Zeiten verloren gingen, eine gewisse zukunftweisende Bedeutung. Dennoch: Stern war kein Wunderkind.

Leon Lempart schickte seinen Enkel, als für diesen der schulische Ernst des Lebens begann, auf das Institut Français; Unterrichtssprachen waren rumänisch und französisch. Dann, als der Großvater den Jungen für den Kaufmannsberuf bestimmte, wählte er für die weitere Schulbildung die Evangelische Schulanstalt Bukarest aus, in der hauptsächlich deutsch unterrichtet wurde. Die gründliche und vielsprachige Schulbildung war eine wichtige Voraussetzung für Sterns späteres sehr erfolgreiches Wirken in Berlin, Paris, New York und London.

In Wien, wo Ernst Stern - er war siebzehn - auf Geheiß seines Großvaters die Ausbildung zum Kaufmann durch den Besuch der Handelsakademie vervollständigen sollte, gelangte er an einen entscheidenden Punkt seines Lebensweges. Er hatte sich über die Richtung zu entscheiden, und er entschied sich gegen die Ökonomie, für die Kunst. Wien, damals ein geistiges und politisches Zentrum in Europa, nahm den

Ökonomie-Adepten so in Anspruch, daß für das Studium von An- und Verkauf kaum noch Zeit blieb. Zum ersten Mal in seinem Leben besuchte er eine Theateraufführung, Shakespeares"Julius Caesar", im Burgtheater. Er war so beeindruckt,daß er bald Stehplatzstammgast wurde und all die Klassikeraufführungen sah, für die das Burgtheater damals berühmt war. Zuweilen besuchte er auch Operettenaufführungen, seltener die Oper. Anders als bei seinem Vater weckte der Theaterenthusiasmus bei ihm nicht den Wunsch, selbst auf der Bühne stehen zu wollen. Mehr als die schauspielerischen Leistungen interessierten ihn die Bühnenbilder und Kostüme, an denen er viel auszusetzen hatte. Doch er lernte daraus: "Mein Geschmack wurde geschult und bildete sich in Bezug auf Form und Farbe."[6] Stern besuchte die Museen und studierte die historischen Bauten Wiens; so eignete er sich den Grundstock seines kulturgeschichtlichen Wissens an, das ihm bei seiner späteren Arbeit als Bühnenbildner so sehr half.

Und eines Abends, Burgtheater, vierter Rang, "Des Meeres und der Liebe Wellen", lernte Stern ein Mädchen, oder wahrscheinlicher eine junge Frau, kennen, der er nicht ohne Eitelkeit, aber wahrheitswidrig erzählte, er sei Kunststudent. Diese Frau, Malerin, Zeichenlehrerin und - wenn alle Stricke rissen - auch "Schönheitstänzerin", half ihm, nachdem sie schließlich doch die Wahrheit erfahren hatte, ein Kunststudent zu werden und die Aufnahmeprüfung der Akademie der bildenden Künste in München zu bestehen. Sie gab ihm Zeichenunterricht und stand ihm, weil es billiger war, selbst Modell, zwischendurch und zur Erholung kochte sie das Mittagessen. Diese Episode vom Jüngling mit der fördernden Muse, die Stern erzählt, paßt recht gut in das Bürgerklischee von der Künstlerbohème, nur eigentlich gar nicht in Sterns weiteres Leben, das ziemlich bürgerlich aussah.

Er begab sich nach München zur Akademie und lieferte als Probe seines Könnens einen sehr kühlen, sehr züchtigen,

sehr akademischen, kauernden weiblichen Akt ab. (Ich konnte das Bild, das sich im Besitz seiner Tochter befindet, gebührend "bewundern".) Immerhin, Stern hatte Erfolg damit, er bestand die Aufnahmeprüfung und war nun wirklich Kunststudent, worüber Großvater Lempart sehr enttäuscht war, weil der Beruf des Künstlers größere finanzielle Ungewißheiten als der des Kaufmanns barg. Dennoch bezahlte er ohne Groll auch weiterhin samtliche Ausbildungskosten, bis Stern finanziell auf eigenen Füßen stand. Die Familie Stern äußerte sich befriedigt über sein neues Berufsziel - Hauptsache kein Kaufmann.

Im September 1894 zog er nach München, das für über ein Jahrzehnt sein Wohnsitz werden sollte. In der Akademie lernte er sein malerisches Handwerk und kam "zuerst in die Zeichenklasse von Nikolaus Gysis, bei ihm zeichnete man mit Kohle Köpfe und lebensgroße Akte, später in die Malklasse von Franz Stuck, wo man mit Tempera Köpfe und Akte untermalte und mit Öl übermalte. Stuck war ein vorzüglicher Lehrer, er ... regte gerne Schüler zum Pleinairmalen an und verschaffte ihnen Aufträge."[7] Wie vorher in Wien ließ Stern jetzt die typisch münchnerische Atmosphäre aus geistiger und künstlerischer Weltoffenheit, klerikaler Strenge und bajuwarischer Urwüchsigkeit auf sich wirken; er besuchte die Theater, die er schlechter fand als in Wien, die Museen, die Schlösser, er vervollständigte sein kulturhistorisches Wissen. Im Kreise gleichgesinnter Freunde lebte er das Leben eines Künstlers in statu nascendi, genialisch verschroben, genialisch suchend, im Schwabing der Jahrhundertwende, das noch keine Institution des Fremdenverkehrs war. Um ihr Taschengeld aufzubessern, entwarfen die Kunststudenten Faschingskostüme für Kostümverleihe; außerdem ersannen und bauten sie die Dekorationen für ihre eigenen Bälle. Stern lernte hierbei zum ersten Mal in der Praxis etwas von der Wirkung der verschiedenen Textilien bei unterschiedlicher Beleuchtung, und wie man kostbare Seiden und Brokate durch billige Ersatzmittel vortäuschen kann. So verdankte er es dem Fasching, daß er, als er bei Reinhardt als Bühnenbild-

ner begann, nicht völlig unerfahren war in der Theaterarbeit.

Nach Abschluß seines Studiums bekam er ein Engagement bei den "Elf Scharfrichtern", dem damals wohl führenden literarischen Kabarett in Deutschland. Wie in Berlin unter Ernst von Wolzogen und Max Reinhardt fanden sich in München 1901 einige Schriftsteller, Musiker, Schauspieler und Maler zusammen, um literarisches Kabarett zu machen, etwa nach dem Vorbild des "Chat Noir" in Paris. Zu den berühmtesten "Scharfrichtern", deren Besetzung sehr häufig wechselte, gehörten neben anderen die Dichter Frank Wedekind, Hermann Bahr, Max Halbe, Arno Holz und Leo Greiner sowie der Regisseur Otto Falckenberg. "Was den 'Elf Scharfrichtern' fehlte, war die 'Spitze'. Sie spielten auf Teilung, und jeder hatte so viel zu sagen, wie der andere. ... So dauerte es denn auch nicht lange, bis die Beile der Elf sich gegeneinander hoben; einige traten aus, viele andere kamen hinzu, und zeitweise hatten die Scharfrichter nicht weniger wie fünfunddreißig Mitglieder."[8)] Als Ausweg aus dem Bankrott wählten sie die Flucht in ausgedehnte Tourneen durch das ganze deutsche Reich. Stern, der erst relativ spät, das heißt in der Verfallszeit des Unternehmens, ein Scharfrichter wurde, trat in der obligaten Henkerskutte als Schnellzeichner "Tobias Loch" auf das Brettl und kritzelte zu den Klängen der Tanzmusik, die gerade en vogue war, witzige Karikaturen und Impressionen auf große Blätter. Er machte eine große Tournee durch Deutschland und Österreich mit, die ihm wie alle seine Reisen Gelegenheit zu kunsthistorischen Studien bot, seine Skizzenbücher zeugen davon. Eine Saison lang konnte er reisen, hatte ein, wenn auch geringes, Einkommen und durfte als Zeichner vor dem Publikum sein Können beweisen. Daneben verdiente er sich zunächst seinen Unterhalt durch kleine Aufträge, wie jeder junge Maler, der auf seine große Chance wartet, er malte Plakate und zeichnete Reklamebilder für fast alle führenden deutschen Sektkellereien, die einen nach damaligen Maßstäben großen Werbeaufwand trieben. Stern wurde Mitglied der Münche-

ner und später auch der Berliner Sezession und hatte damit gewissermaßen die erste Hürde einer möglicherweise erfolgreichen Malerkarriere genommen. Doch, wie sich später herausstellen sollte, seine wirkliche Karriere startete er als Karikaturist, obwohl er anfangs das Karikaturenzeichnen nur als einträgliche, ansonsten aber belanglose Nebenbeschäftigung angesehen hatte. Zuerst war er Mitarbeiter der Münchner Zeitschriften "Jugend" und "Simplizissimus" (die Zeichnungen für den "Simpl" lassen sich allerdings an den Fingern einer Hand abzählen und sind künstlerisch unbedeutend); dann zeichnete er für die Wiener Zeitschrift "Der liebe Augustin", die 1904 nach einem halben Jahr ihr Erscheinen einstellte. Im November 1904 endlich schloß Stern mit dem Berliner Verleger Dr. Eysler einen Vertrag, der ihm ein Monatsgehalt von 300 Mark sicherte (Tagebuch, 28.11.1904) und ihn exklusiv an die Berliner Wochenschrift "Lustige Blätter" und an das Monatsheft "Arena" band, das im April 1906 zum ersten Mal erschien.

Anfang 1905 brach Stern seine Zelte in München ab, reiste nach London, um dort am 21. Mai Helene Gesine Gleistein, eine Kunstgewerblerin aus Hamburg, zu heiraten, weil eine Heirat in Deutschland für ihn als Ausländer mit allzu langwierigen bürokratischen Formalitäten verbunden gewesen wäre. Nach der Hochzeit siedelte er mit seiner Frau nach Berlin über, um die neue Stellung als hauptberuflicher Karikaturist anzutreten. 28 Jahre blieb Berlin Wohnsitz von Ernst Stern und seiner Familie, hier errang er die größten Erfolge seines Lebens - trotzdem "haben wir uns dort niemals zu Hause gefühlt".[9)]

III. EXKURS: DIE MALERISCHEN UND GRAPHISCHEN ARBEITEN

Gemälde

"Mein Ehrgeiz geißelt mich Tag und Nacht. Ich will und muß mit dem Malen was erreichen!" schreibt Ernst Stern am 12. Februar 1908 in sein Tagebuch. Und diese Beschwörung ist nur ein beispielhaftes Zeugnis unter vielen für seinen lebenslangen Kampf um seine Anerkennung als Maler; um sie zu erlangen, hätte er wahrscheinlich bereitwillig seinen Ruhm als Bühnenbildner eingetauscht. Besonders in den zwanziger Jahren störte es ihn sehr, daß er in Malerkreisen als Abtrünniger angesehen und gar als "Kitschier" (Tagebuch, 24.6.1932) verfemt wurde. Allein, der Maler Ernst Stern blieb unbedeutend, wurde übertroffen vom Graphiker, überragt von dem Bühnenbildner. Stern mag sein fehlendes Renommee als Maler mit der harten Bühnenarbeit erklärt und entschuldigt haben, die ihm keine Zeit gelassen habe ("Zum Malen kam ich eigentlich nur in den Ferien."[10]), und mit dem ungerechten Vorurteil seiner "freien" Kollegen und der Kritiker gegen den "Gebrauchskünstler". Nicht selten hatte er Anlaß, in seinem Tagebuch gegen die Jury der Berliner Sezessionsausstellungen zu schimpfen, wenn sie wieder einmal eines oder gleich mehrere seiner Bilder zurückgewiesen hatte. Sicher ist, daß Zeitknappheit und Vorurteile nicht die Hauptgründe seines Mißerfolgs als Maler sind; vielmehr liegt die Ursache in seiner künstlerischen Konstitution, die es ihm erlaubte, ein großer Bühnengestalter zu werden, während ihm das Talent zum großen Maler fehlte.

Von der Malweise seiner Lehrer, Franz von Stucks und des Genre- und Historienmalers Gysis, hat Stern sich sehr bald distanziert. Die dekadente Schwüle ihrer Bilder mit historischen und allegorischen Gestalten und die akademisch naturgetreue Pinselführung lagen Stern ganz und gar nicht. Ihm, dem Studenten, der seinen Stil suchte, eher gemäß war die lichtdurchflutete Mal- und Sehweise der Impressionisten; Corinth und Slevogt beispielsweise waren dem jungen Kunstadepten stärkere Vorbilder - von den französischen Malern

ganz zu schweigen - als der geadelte Professor Stuck, der allerdings seinen Schülern größte Freiheit in der Malweise gestattete. Leider sind aus Sterns Münchner Zeit nahezu keine Zeugnisse seines malerischen Werkes erhalten, mit Ausnahme des schon erwähnten knieenden Aktes, den er zur Aufnahmeprüfung für die Akademie gemalt hatte. In einem internen Wettbewerb der Münchner Kunstakademie erhielt er einen Preis für ein in impressionistischer Manier gemaltes Bild mit dem vorgeschriebenen Titel "Kampf", kein Historienbild, sondern eher die Reflexion eines tödlich geendeten Kampfes in den Gesichtern der Hinterbliebenen. Solcher Art ausgezeichnet, wurde er als Mitglied in die Münchner Sezession aufgenommen, worauf er zu Recht sehr stolz war.

Wie das einleitende Zitat aus seinem Tagebuch schon andeutet, durchlebte er in den Jahren 1907/08 (seine Position an den Reinhardt-Bühnen begann sich zu festigen) eine tiefe künstlerische Krise. Er fürchtete, hoffnungslos im Mittelmaß zu versinken. "Ich habe Angst, der Künstler in mir ist unwiederbringlich getötet, geknechtet, ohnmächtig." (Tagebuch, 24.5.1907). Ursache dieser Krise war weniger die Tatsache, daß er am Deutschen Theater bislang nur zweitklassige Inszenierungen gestalten durfte, als vielmehr die Unfähigkeit, ein ihn selbst befriedigendes Bild zu malen, oder anders, die Bildvorstellungen, die in seinem Kopfe schwirrten, zu formen und auf die Leinwand zu übertragen. Er bestellte häufig Aktmodelle in sein Atelier, machte Skizzen, konzipierte ein Bild, begann es schließlich auszuführen, um dann am Ende doch scheiternd abzubrechen, weil es ihm mißlungen schien.

Er suchte als Maler einen Weg und fand doch keinen. Erst zu Beginn des Jahres 1909, als er schon fast resigniert hatte, schöpfte er neue Hoffnung. Nach dem Besuch einer Matisse-Ausstellung in Bruno Cassirers Galerie schrieb er in sein Tagebuch: "Als ich aus dieser Ausstellung hinauskam, sah ich neue Farben und neue Möglichkeiten." (10.1.1909). Doch der Einfluß Matisses und der Fauvisten - wie der der nach-

impressionistischen Malstile allgemein - auf Stern blieb letzten Endes gering. Auch die Bilder, die Stern in späteren Jahren malte, waren in Technik und "Aussage" impressionistisch; er wollte Realität abbilden, die Atmosphäre der Wirklichkeit durch Farben und dynamische Formen sichtbar machen.

Mitte April 1907 zeigte das Graphische Kabinett J.B. Neumann in Berlin eine Ausstellung graphischer und malerischer Arbeiten von Ernst Stern. In einer kritischen Rezension dieser Ausstellung distanzierte sich Karl Scheffler, verbunden mit großem Lob für den Bühnenbildner, recht eindeutig von dem Maler Ernst Stern:[11] "Es zeigt sich (in seinen Bildern), daß Stern allgemach die ganze Natur vom Theater aus, daß er sie szenarisch und wie in bengalischer Beleuchtung, daß er sie deklamatorisch und schaustellungshaft sieht. Alle seine Arbeiten haben Theaterlicht und Theaterluft, selbst die Naturimpression verwandelt sich ihm unvermerkt in eine Kulissenimpression. Das wäre für jeden anderen nachteilig, für den Theatermaler ist das ein Vorzug. Stern hat genau das Temperament, das er für seine Tätigkeit braucht, hat die nötige, zwischen Äußerlichkeit und echter Romantik sich bewegende Phantasie, hat die Gabe, seinen Zwecken alles, das Älteste und das Neueste, das Fernste und das Nächste dienstbar zu machen und seinem Eklektizismus doch eine persönliche Note zu geben. ... Stern lebt ... im Kunstgewerblichen. ... Er denkt nur noch in Effekten und Affekten ... er ist sympathisch, eben weil er sich entschieden hat und sich zum Kunsthandwerklichen seines Berufes ohne Ziererei bekennt." Zumindest mit dem letzten irrte sich der Rezensent, der es sich im übrigen ersparte, auf die ausgestellten Bilder beschreibend einzugehen; denn Stern stellte seine Arbeiten sicherlich nicht aus, um von der Kritik zu erfahren, daß ihm das Talent zum guten Maler fehle.

Ein 1928 auf der Ausstellung der Berliner Sezession gezeigtes Ölgemälde "Kabarettszene"[12] weist auf seine Anfänge als Maler hin, als er den Impressionisten nacheiferte, und ver-

deutlicht, daß seine Affinität zum malerischen Impressionismus die Jahrzehnte überdauert hatte, daß Stern auch in der Zwischenzeit keinen rein persönlichen malerischen Ausdruck gefunden hatte. Die "Kabarettszene" zeigt in einer nicht sehr originellen Komposition ein auf einer schmalen Bühne agierendes Paar und einen Teil der Zuschauer; die Atmosphäre ist - wie meist bei Stern - sehr gut getroffen, die großflächige Pinselführung erinnert, soweit eine Schwarzweißabbildung darüber Auskunft geben kann, stark an die Malweise Lovis Corinths.

In den dreißiger Jahren, zu Beginn seiner Emigrationszeit, versuchte er noch einmal als Maler, diesmal als Aquarellist, Geltung zu erlangen, zum letzten Mal und wieder erfolglos. In umfangreichen Zyklen malte er Gebäude in London und Paris; ähnliche Anstrengungen in New York blieben aus Zeitgründen im Anfangsstadium stecken. Den Architekturaquarellen, die sich ziemlich vollzählig im Besitz von Sterns Tochter befinden, sieht man an, was die Tagebuchnotizen bezeugen, den ernsten, fast verzweifelten Kampf um die angemessene Form. Sterns Ziel war es, durch großflächiges Malen nur die nötigsten Details, aber die ganze spezifische Atmosphäre eines Bauwerkes auf das Blatt zu bringen. Das ist ihm in den weitaus meisten Aquarellen nicht gelungen. Sie wirken mit ihren vornehmlich dunklen, unklaren Farben flach, oft unsicher, zuweilen klischeehaft. Sterns Szenenentwürfe waren oft besser komponiert und oft besser gemalt. Die Architekturaquarelle beweisen, so scheint mir, endgültig, daß Stern als Maler seine Bildvorstellungen nicht realisieren konnte, daß er ein großer oder auch nur ein guter Maler nie geworden wäre.

Karikaturen (Abb 2-4)

Bedeutenderes schuf er als Zeichner und Graphiker. Die Auftritte bei den "Elf Scharfrichtern" wiesen ihn als flinken, geistesgegenwärtigen Karikaturisten aus. Seine vielen Skizzenbücher - kunsthistorische Studien für Inszenierungen, Impressionen von seinen Reisen und von der Bühnenarbeit - zeigen, wie sicher, mit wenigen Strichen genau charakterisierend oder karikierend, er Feder und Stift zu gebrauchen verstand. Rasche Bleistiftzeichnungen, hingehuscht, ohne Prätention und gerade darum besonders überzeugend: Menschen - auf den Straßen, beim Spiel, lachend, weinend; elegante Frauen, eingebildete Polizisten, verdreckte Kinder, Trinker, Faulenzer, Prostituierte, Spießer; Milieustudien aus Theater, Varieté und Film. Stern hob das Unverwechselbare der einzelnen Gestalten hervor und pointierte deren Eigenheiten auf eine knappe, meist witzige, selten kritische Formel. Seine Landschaftsstudien muten dagegen vergleichsweise konventionell und mittelmäßig an.

Die wenigen Zeichnungen, die Stern um die Jahrhundertwende in den Münchner satirischen Zeitschriften "Jugend" und "Simplizissimus" veröffentlichte, sahen anders aus als die privaten Skizzen. Die ersten sind bemühte Adaptionen des "Jugendstils", wie er sich zum Beispiel in der Graphik Fritz Erlers manifestierte. Dazu noch ein bißchen Inspirationshilfe von Aubrey Beardsley (ohne die etwas perverse Erotik) - so scheinen Sterns "Jugend"-Bildnisse entstanden zu sein. Feingliedrige, überschlanke Frauen mit Schlangenarmen, im schwarz wallenden Haar eine weiße Blume, von nervösen Windhunden umspielt. Die nicht selten feine Pointe wurde durch die Zeichentechnik desavouiert, die das typische Merkmal Sternscher Graphiken, den Schwung seiner Linienführung, zur Schablone erstarren ließ; seine Bindung an den Jugendstil blieb eine kurze Episode, wenngleich sich gewisse Anklänge an ihn noch in späteren Bühnenentwürfen ("Orpheus", "Fiesko") nachweisen lassen.

Als Stern später in Berlin für die "Lustigen Blätter", die

bei weitem nicht so satirische und witzige Konkurrenz der beiden Münchner Zeitschriften, zeichnete, konnte es geschehen, daß eine in jeder Hinsicht harmlose Pointe, die in einer Sternschen Karikatur steckte, durch eine von der Redaktion redigierte weitschweifige Bildunterschrift erklärt und dadurch getötet wurde. Beispiel: Eine Skizze im Besitz des Londoner Victoria & Albert-Museums, die Stern "Globetrotters" betitelte, zeigt einen Mann mit Frau und Tochter über und über bedeckt mit den Aufklebern internationaler Luxushotels. In Heft 42 des Jahrgangs 1907 der "Lustigen Blätter" findet sich unter der endgültigen Fassung dieser Karikatur folgender Text: "Es lebe das Kleben! Bei richtigen Globetrotters reicht der Platz auf den Koffern nicht mehr aus - da müssen schon die Reisenden selbst beklebt werden."

Der nachhaltigste Einfluß auf den jungen Karikaturisten Ernst Stern - er war noch Student in München - ging nicht von der "Jugend", sondern vom stilistisch vielfältigen "Simplizissimus" und dessen Starzeichner Thomas Theodor Heine aus, "der - Sittenschilderer und Karikaturist - plötzlich die Melodie der Linie auf das stärkste betonte, ja eigentlich neu entdeckte".[13)] Als Stern bei den "Lustigen Blättern" engagiert wurde, nahm er, was er in der publizistisch satirischen Metropole München als Karikaturist gelernt hatte, mit nach Berlin, das auf diesem Gebiet Provinz war. Die "Lustigen Blätter" bemühten sich zwar, dem "Simplizissimus" nachzueifern; doch war man darauf bedacht, möglichst wenig Anstoß bei der Leserschaft oder gar Ärgernis bei der Obrigkeit zu erregen. Wenn man überhaupt politische Karikaturen veröffentlichte, dann tunlichst nur solche, die den Zaren (den am liebsten) oder den britischen König betrafen; da mußte man keine unangenehmen Folgen erwarten. Viel weniger problematisch aber waren unpolitische Karikaturen, menschliche Schwächen bloßlegend, über die jeder lachen konnte, weil sich niemand getroffen fühlte. Was nützten Sterns Bemühungen, den Münchner Standard zu erreichen, wenn die Redaktion Pointen verdarb und, "nicht ahnend, welchen Künst-

ler sie sich eingefangen hatte, die besten Arbeiten verwarf und den Lohnsklaven hetzte, dem faden Geschmack des Großstadtmobs zu huldigen" (Goetz).[14] Mit der großen Wandlungsfähigkeit, die Stern sein Leben lang bei allen künstlerischen Arbeiten bewies, hatten im wesentlichen er und sein Kollege, Lyonel Feininger, in Berlin so unterschiedliche Temperamente wie Th.Th.Heine, Olaf Gulbransson, Bruno Paul, Eduard Thöny und Rudolf Wilke zu ersetzen, soweit es der Redaktion genehm war.

Wie in Stil und Technik waren Sterns Karikaturen auch unterschiedlich in der Qualität. Harte, weiche, schwingende oder verschwimmende Konturen; manchmal historisierend, zuweilen farbig, meist jedoch wurden auch die aquarellierten Zeichnungen nur schwarz-weiß gedruckt. Für den Schiller-Almanach der "Lustigen Blätter", Mai 1905, schuf Stern eine Serie bäuerlich derber, holzschnittartiger, kolorierter Federzeichnungen, die, stilistisch eine ironische Reminiszenz an die "gute alte Zeit", zugleich den damals relativ hoch eingeschätzten Gebrauchswert Schillerscher Sentenzen milde persiflierte. - Der Centrumspolitiker Roeren (1907, Heft 2) erschien in Sterns Zeichnung naturgemäß überwiegend schwarz, eine der wenigen Karikaturen Sterns und der Zeitschrift überhaupt, die die deutsche Innenpolitik betrafen und obendrein noch eine "ins Schwarze treffende" Pointe hatten. - In einer Sondernummer (1905, Heft 29) unter dem Titel "Helden" durfte Stern, wie später noch einige Male, allein eine ganze Ausgabe mit seinen Zeichnungen füllen. Die beste Zeichnung (mit der besten Pointe) stellt den russischen Feldherrn Stössel schwungvoll aquarelliert dar, wie er siegreich und ramponiert vor seinen Zaren tritt. Witzig, leichtfertig hingehuscht war das Sonderheft "Nacktkultur". Den damaligen Konventionen entsprechend begann auch in Sterns Zeichnungen die Nacktheit kurz über dem Knöchel.

Karikaturen, die auf eine Pointe zielen, zumal wenn diese politisch ist, bedürfen eines großen Spielraums an Freiheit, nicht in erster Linie an staatlicher, sondern an innerbetrieblicher Liberalität. Wenn die Redaktion Tabuschranken

setzt, kann sich der gezeichnete Witz nicht entfalten. Es gilt also, die Beschränkungen durch die nicht eben geniale (oder auch nur liberale) Redaktion der "Lustigen Blätter" zu berücksichtigen, wenn man Sterns manchmal müde Zeichnungen mit läppischen Witzchen ansieht und mißbilligt. Es ist fast schon ein Wunder, daß auch sehr gute Zeichnungen von ihm in den Blättern erschienen sind. Ärger für ihn gab es ohnehin häufig genug, wenn sich das Publikum über eine seiner Karikaturen entrüstet hatte, aus welchen Gründen auch immer. Am 23.11.1908 beispielsweise schrieb Stern in sein Tagebuch: "Gestern Unterredung mit (Alexander) Moszkowski (Chefredakteur der "Lustigen Blätter"); das idiotische Publikum der 'L.Bl.' hatte sich wieder einmal über meine Zeichnungen geärgert."

Buchillustrationen

Zum Glück unterlagen nicht alle graphischen Arbeiten Ernst Sterns der Zensur durch bornierte Abonnenten; er hat Bedeutenderes geschaffen, als die "Lustigen Blätter" je von ihm druckten. Wie seine Karikaturen sind auch Sterns übrige Graphiken meist literarisch - in dem Sinne, daß sie über das rein Bildliche hinausweisen auf eine Pointe oder auf Werke der Literatur - Romane, Dramen, Novellen, die sie illustrieren oder paraphrasieren.

"E.T.A. Hoffmanns Phantastik ist mir aufs nächste, aufs intimste verwandt. Seine Gestalten würden mir nur so aus der Feder fließen, das fühle ich. Mit Überraschung und Staunen finde ich so viele Ideen, die in mir schlummerten, in seinen Worten ausgesprochen wieder ... (ich) möchte gerne einen Zyklus Hoffmann zeichnen. Ich glaube fast, in dem Moment, da ich's niederschreibe, ist der Entschluß schon gefaßt! Die Zeichnungen sind meine Novellen und Gedichte, die Bilder meine Romane." (Tagebuch, 22.10.1904). Über die Auskunft hinaus, die dieser Passus über die Entstehung der Hoffmann-Illustrationen gibt, sind darin interessant die

Einordnung und Bewertung von Bildwerken nach literarischen Kategorien und - vor allem - Sterns Eingeständnis, daß seine Phantasie sich an fremder Phantasie entzündete. Zwar gelang es ihm leicht, literarisch Vorgeformtes zeichnerisch zu transponieren, doch seine Bildvorstellungen ohne literarischen Verweis zufriedenstellend zu realisieren, war ihm nicht möglich. Sicher ist, daß diese spezielle Eigenart Stern hervorragend zum Illustrator und Bühnenbildner befähigte, nicht aber zum Maler.

Für einen Teil seiner Illustrationen zu Hoffmann, die im Laufe der Jahre entstanden, benutzte Stern gleich zwei Inspirationshilfen: "Begann gestern die Illustrationen zur 'Prinzessin Brambilla' von Hoffmann. Eine Sache, die mir eminent liegt und deren Illustrationen er förmlich vorgeschrieben hat, indem er seinen Novellen vorsetzte: 'im Geschmack Callots'. Ein kostbarer Fingerzeig, den sonst niemand benutzt hat." (Tagebuch, 21.1.1907). Was Stern offenbar nicht wußte: Hoffmann hat sich zur "Prinzessin Brambilla" von acht Blättern aus Callots Radierungen-Mappe "Balli di Sfessania", Figurinen der Commedia dell'Arte darstellend, inspirieren lassen; die acht Blätter wurden in der ersten und in den meisten folgenden Ausgaben des "Capriccio nach Jakob Callot" abgebildet. Sterns Absicht, sich von Hoffmann zurück zu Callot inspirieren zu lassen, ist ein Irrweg. Wie weit seine Zeichnungen Callot-Surrogate oder originäre "Sterns" sind, weiß ich nicht, sie gingen verloren.

Im Jahre 1908 erschien in Berlin eine Ausgabe von Hoffmanns Märchen "Meister Floh" mit zehn witzigen, leicht verspielten Federumrißzeichnungen von Stern, die, was ihnen nicht sehr gut bekommt, unnuanciert koloriert sind. - Etwa 1912 edierte Ferruccio Busoni eine Auswahl aus den "Phantasiestücken" unter dem Titel "Phantastische Geschichten", illustriert von Stern. Zum Glück verzichtete Stern hier darauf, die graphische Technik bei Callot oder anderswo zu entlehnen, seine durch große Helldunkeldynamik wirkenden Zeich-

nungen, an denen der schwere breite Federstrich auffällt, betonen die geheimnisvolle Düsternis und rätselhafte Phantastik der Novellen. "In beiden (Hoffmann und Stern) ist der gleiche Drang zum Krausen, die gleiche Hingabe an die Dinge des kleinen Lebens, die Sehnsucht nach dem Prunk und Klang märchenhafter Üppigkeit und nicht zuletzt bei beiden als innerster Anstoß zum Schaffen: das Musikalische."[15] Auf der Zeichenausstellung 1909 der Berliner Sezession zeigte Stern Illustrationen zu "Klein Zaches", In einer Rezension heißt es darüber: "Bei Stern erscheint alles in einen Wirbel gezogen, seine Blätter zu 'Klein Zaches' sind um einen Mittelpunkt gruppiert, der selber meist unbetont bleibt; und die Objekte kreisen wie in zentrifugalem Triebe um diese Mitte. Mit der bizarren Laune seiner Linie verknüpft Stern Personen und Dinge untereinander und verschlingt sie in sich zu einer Art Ornament, ohne daß der Raumeindruck geopfert würde."[16] Diese Beschreibung Sternscher Zeichenkunst könnte über die "Klein-Zaches"-Illustrationen hinaus nur geringfügig modifiziert für eine Reihe weiterer Zeichnungen gelten, etwa für die Illustrationen zum "Sommernachtstraum", die, Paraphrasen der Figurinen, eine ähnlich nuancierte Dynamik vorgaukeln. Die bewegte, meist spielerische Wandlungsfähigkeit der Linie - sie ist sicher ein Ansatz zur Charakterisierung Sternscher Graphik.

Zu Büchners "Dantons Tod" schuf Stern - zeitlich nach der Inszenierung am Deutschen Theater, aber nicht ihr Abbild - kleinformatige Federzeichnungen mit dramatisch differenzierten Schraffuren. Die Blätter referieren in klug und einfühlend gewählten Verkürzungen und mit Sinn für die Auswahl des dramatischen Augenblicks die bedrohlichen Spannungen des Dramas. Nur wenige Details und meist nur eine Person befinden sich in jeder Zeichnung. Zuweilen allerdings zeigen die Blätter nur eine pathetische oder melancholische Pose, die von der Doppelbödigkeit des Dramas nichts ahnen läßt. Einen Vergleich mit dem übermächtigen Urbild halten die kleinen Zeichnungen nicht aus; vielleicht läßt sich

"Dantons Tod" realistisch überhaupt nicht adäquat illustrieren.

Die achtzehn Zeichnungen zu Lenzens "Soldaten", großformatig und sparsam in der Linienführung, sind "handkoloriert", was den Blättern weitgehend ihr künstlerisches Eigengewicht nimmt, von den wichtigen Akzentuierungen ablenkt und Thema und zeichnerische Bewältigung in genormten Aquarellfarben verflachen läßt. Sogenannte Handkolorierung scheint damals sehr in Mode gewesen zu sein - eine Mode, die vielleicht der Kasse des Verlegers guttat, keinesfalls aber den Zeichnungen, die oft ein penetrant kunstgewerbliches Aussehen bekamen. Wieviel intensiver Sterns Zeichnungen wirken können, wenn sie nicht halbindustriell nachbehandelt sind, zeigen die offensichtlich vom Expressionismus inspirierten Illustrationen zu "Labyrinthe" von Heinz Pringsheim.

Die beispielhaft geschäftstüchtigen Reinhardt-Bühnen edierten nach dem Ersten Weltkrieg zwei unterschiedliche Ausgaben klassischer Dramen. Zum einen die "Illustrierten Klassiker des Deutschen Theaters" mit ziemlich miserablen Photographien von Reinhardt-Stern-Inszenierungen; die Bildchen, technisch unzulänglich, sagen nichts über den Stil der jeweiligen Aufführung, von den Szenenbildern geben sie nicht einmal einen flüchtigen Eindruck. Unter anderem erscheinen in dieser Aufmachung "Emilia Galotti", "Faust II", "Maria Stuart", "Heinrich IV.". Im Gegensatz dazu enthielten die "Bücher des Deutschen Theaters" neben dem Dramentext (handkolorierte) Federzeichnungen von Ernst Stern. Den oft nicht sehr kunstvollen, auf zu kleinem Format die jeweilige Dramenhandlung andeutenden Graphiken, die meist die Personen vor einem dunkel schraffierten Hintergrund zeigen, haftet durch die Kolorierung ein Stich ins Barbarische an, das Stern immer fremd war. Allzu viel Kunstbemühen hat er in diese Zeichnungen (vielleicht wohlweislich) nicht investiert; es hätte auch kaum gelohnt, denn dazu war die Edition, die sieben Dramen umfaßte, "Hamlet", "Ju-

lius Caesar", die "Orestie", "Faust I", "Götz von Berlichingen", "Lysistrata" und "Kabale und Liebe", nicht sorgfältig genug.

Plakate

Ein kurzes Streiflicht sei auf die Arbeiten gerichtet, die Stern neben seiner Tätigkeit als Bühnenbildner, Maler und Graphiker anfertigte, die beiläufig entstanden, meist nur von geringem künstlerischem Wert waren, finanziell aber sehr ertragreich. Die meisten dieser Nebenprodukte sind verschollen oder gar nicht belegt, so daß die Auswahl zufällig bleiben muß. Als Student in München und später häufiger in Zusammenhang mit seiner Theaterarbeit entwarf Stern verschiedene Plakate. Das beste und witzigste darunter (soweit ich sie gesehen habe) ist ohne Zweifel das vor 1905 entstandene mit dem Titel "Münchner Über-Kunst".[17] Es zeigt mit den ironisch benutzten Mitteln des Jugendstils drei jaulende Hunde unterschiedlicher Provenienz und Größe, die stilisierte Umrißzeichnung ist mit flächigen Farben ausgefüllt. Daneben sind die Plakate, die er zu Ausstellungen seiner Bilder und Graphiken und zu Theateraufführungen (meist Gastspielen und Tourneen) entworfen hat, relativ konventionell und nicht immer sehr werbewirksam, so die Plakate zu "Turandot", London 1913; zu Vollmoellers "Venetianischer Nacht" von 1913; zur Stern-Ausstellung 1920 (Thema des Plakats: "Sumurun"), zum "Walzertraum", München 1929 usw. Das Plakat zur Stern-Ausstellung "Architecture in Drama", London 1939, zeigt in eindrucksvoller Monumentalität und pathetischer Stilisierung den Chor aus der Orestie vor riesigen schräg von oben angeschnittenen Säulen. Was ich sonst noch in Sterns Londoner Nachlaß gefunden habe: mehrere Entwürfe zu einem Schutzumschlag zu Eduard Stuckens "Weißen Göttern", üppig in greller Buntheit à la mexicaine, und einige mittelmäßige Entwürfe zu Bildtapeten.

Lithographien

Relativ spät eignete Stern sich die Technik der Lithographie an, schuf aber dann - nach dem Ersten Weltkrieg - in vier Zyklen Graphiken, die von den (mit einer Ausnahme) literarischen Themen voll emanzipiert waren. In diesen Blättern bricht das graphische Talent Sterns unverfälscht ans Licht. Die stärkste kompositorische Verwandtschaft mit entsprechenden Szenenentwürfen erweist sich zweifellos noch in dem ersten Zyklus "Ballette des Deutschen Theaters". Zwei Lithos zu den "Schäferinnen", einem Ballett nach der Musik Rameaus, zeigen Tänzerinnen, die sich in einer barocken Dekoration bewegen, die in ihrer Struktur stark an Sterns Entwürfe zur Strauß-Oper "Ariadne auf Naxos" erinnern. Auch der Duktus der Linien und Formen ist barock inspiriert. Zu "Prima Ballerina", einem Tanzspiel nach Offenbachs Musik, zeichnete Stern vier gefällige, aber in der Komposition vergleichsweise schwache Blätter. Sechs Lithographien sind dem chinesischen Märchen von Hofmannsthal zu Mozart-Musik, "Die grüne Flöte", gewidmet. Stern konnte hier weitgehend seinen Szenenentwürfen zu dem Ballett folgen, weil schon auf der Bühne mit einfachen Mitteln verblüffende graphische Wirkungen erzielt worden waren. Zarte Farben (die Blätter sind nuancenreich koloriert), schwungvolle Linien und Helldunkelkontraste erzeugen mit feuerspeienden Drachen, sechsarmigem Zauberer, mit gefangener Prinzessin und flötespielendem Prinzen, mit Pagoden, dunklen, drohend oder bizarr geschwungenen Felsen und schwankenden Brücken eine feine fernöstliche Atmosphäre. "Nirgends ist auf diesen Lithographien ein Punkt, von dem aus der Blick nicht alsobald weiter schweifen müßte im unermüdlichen Reigen der fliehenden Linien. ... es handelt sich um den Versuch, die dahintreibende Fülle der Musik bildhaft umzusetzen..." (Goetz).[18]

Mit den Inszenierungen, die Stern nach Freksas "Sumurun" ausstattete, haben die zwölf schwarz-weißen Lithographien im Grunde nur noch den Titel gemein. In diesen Blättern ver-

zichtete er ganz darauf, seine Bühnenbilder zu repetieren oder zu variieren. In phantastischen orientalischen Architekturen, prunkenden Palästen, verschachtelten Serails spielt ein genußvoll charmantes, erotisches Pandämonium üppig gewachsener, fast nackter Frauen mit großen runden Brüsten. In schwelgerisch ausstaffierten Sälen und intimen Nischen wirbelt der Tanz um die heitere Gunst der Geschlechter. Stern schuf für dieses Spiel, das sich auf der Bühne ganz anders darbot, dynamisch komponierte Blätter voller Erotik, doch ohne Laszivität.

Verzicht auf jede dekorative Arabeske und Konzentration allein auf die Charakterisierung der Personen und ihre psychologische Durchdringung kennzeichnen den Zyklus zu Wedekinds "Büchse der Pandora". Die Gestalten heben sich von dunklen, etwas zu wirr und unnuanciert schraffierten Hintergründen, die nahezu kein Milieu hergeben, unvermittelt ab. Sterns Bemühen und der Blick des Betrachters sind allein auf die Gestalten gerichtet, die in ihren psychischen Emotionen und Relationen bloßgelegt sind. In scharfen Abbreviaturen werden spannungsgeladene Situationen präsent, in denen die Menschen und, was in ihnen ist, fixiert sind. Nirgendwo in seinen anderen Graphiken und nur in wenigen seiner Skizzen (etwa den frühen "Don Carlos"-Figurinen) findet sich soviel unverspielte Konzentration auf die menschliche Seele und soviel Ökonomie in den graphischen Mitteln. Der Künstler Ernst Stern war reifer geworden; die amoklaufende Zeit hinterließ ihre Spuren. Diese Mappe rückte Stern in die Nähe der expressionistischen Graphiker, und der scheinbar etwas leichtsinnige vergleichende Hinweis auf Barlach[19] ist ganz so abwegig nicht.

Auffallender noch hat Stern die expressionistische Manier in der Lithographienmappe "Das junge Deutschland" benutzt, die fünf Blätter von ihm und je zwei von Erich Buttner und Rochus Gliese enthält. Stern zeichnete gefühlsbewegte Figuren aus dem "Bettler" von Sorge, aus Werfels "Besuch aus dem Elysium" und Koffkas "Kain", vereinzelt, isoliert in einem form- und gestaltlosen Nichts. Der seelische Aufruhr

der Gestalten findet keine Entsprechung in der Umwelt, ihnen haftet der Ausdruck einer verzweifelten Egozentrik an.

Die sechs Lithographien "Revolutionstage in Berlin" referieren die Wirren nach dem verlorenen Krieg. Stern, der im Zentrum der Unruhen wohnte und arbeitete, hat diese Novembertage 1918 bewußt miterlebt als aufmerksamer Beobachter, politisch engagiert war er nicht. Was nicht bedeutet, daß er dem Geschehen indifferenz gegenüberstand - er interpretierte es nicht politisch-revolutionär, sondern existenziell, wenn man will, eschatologisch. Und so sind diese Blätter keine Reportage eines bestimmten sozialen Ausnahmezustandes - auch wenn die einzelnen Untertitel das anzudeuten scheinen. In expressionistischer Manier (gesteigert gegenüber der "Büchse der Pandora"), die Häuserfassaden sich zu Schluchten verengen läßt und das Motiv der gehetzten Menschenmenge in den vom Wind gepeitschten kahlen Bäumen wiederholt, ist das Chaos nicht ohne Theatralik, doch ohne Sentimentalität gebannt. Besonders eindrucksvoll in ihrer sich steigernden Dramatik, die nicht von Manierismen überdeckt ist, sind die Blätter 3 und 4, "Redner am Potsdamer Platz" und "Schloßplatz", Über all den Szenen liegt der dunkle Schein des Endzeitlichen, ein Elementarereignis fand statt, eine heile Welt zerbrach, sie gab es fortan nicht mehr, auch nicht für Ernst Stern, das zeigt dieser Zyklus.

Bühnenentwürfe - "Don Giovanni" (Abb. 5-6)

Szenen- und Kostümentwürfe haben neben ihrem praktischen Nutzen als Vorlage für Inszenierungen einen mehr oder weniger großen Eigenwert als Zeichnung oder Aquarell. Wir stoßen hier wieder auf das seltsame Phänomen, daß, wenn Stern als Maler oder Zeichner prätentiös war, bewußt ein Kunstwerk schaffen wollte, er schlecht war und seine Handschrift viel von ihrem beschwingten Reiz verlor. So haftet den Ent-

würfen zu Richard Straußens Oper "Ariadne auf Naxos" (1912), die als szenisches Modell für alle nachspielenden Bühnen obligatorisch waren, mit der bewußten Anlehnung an barocke Holzschnitt-Technik der Hautgout des Kunstgewerblichen an, der den Blättern vielleicht nicht eine gewisse optische Delikatesse, doch bestimmt die künstlerische Eigenständigkeit nimmt. Wenn Stern selbstbewußt dem eigenen Können vertraute, ohne Anleihen in der Historie zu machen, dann waren auch oft die Entwürfe fürs Theater (vor allem die Vorstudien) von einer erstaunlichen Sicherheit und Intensität. Die Entwürfe zu "Don Carlos" und zur "Grünen Flöte", die Figurinen zu "Penthesilea" und auch die zierlich nuancierten Figurinen zu dem englischen Mozart-Film "Whom the Gods Love" sind dafür einige Beispiele unter vielen.

In der Regel wurden seine Bühnenentwürfe, waren sie einzeln oder kollektiv ausgestellt, nicht als Kunstwerke, sondern als theaterhistorische Dokumente betrachtet, die sie in hervorragendem Maße sind. Es ist nicht ohne Ironie, daß ausgerechnet die Szenenentwürfe zu Mozarts Oper "Don Giovanni"[20], die Stern ohne Auftrag als Lithographien-Zyklus anfertigte und nicht vollendete, ihm viel Anerkennung als Graphiker und Bühnenbildner eintrugen, obwohl die Entwürfe nie auf dem Theater realisiert wurden. Die fünf Blätter, die er fertigstellte, sind um das Jahr 1920 entstanden. Stern versuchte, in den Zeichnungen Mozarts Musik, ihre Klarheit, Bewegtheit, Verspieltheit, Dramatik durch architektonische Formen sichtbar zu machen, die Architektur Musik werden zu lassen. "As nearly as may be they transcend the distinction between eye and ear."[21] Elemente der barocken Architektur - Voluten, Bögen, Spiralen - formen sich zu schwingenden Gebilden, die die musikalischen Bögen nachvollziehen. Es ist dies kein historisierend realistischer Barock, vielmehr die Verselbständigung der Formen und deren Wiedervereinigung gemäß dem Rhythmus Mozartscher Musik. Don Giovannis Schloß (Szene mit den drei Mas-

ken) zieht die Gäste durch die wie Fangarme geöffneten weiten geländerartigen Rundungen unwiderstehlich ins strahlende Innere; der Schein von vielen Kerzen und dem Lüster hinter dem Mittelbalkon dringt nach draußen und läßt einen Abglanz in den hohen seitlichen Fensternischen, die den Schwung des Balkons und der plastischen Gliederungen weitertragen und der Zentralzone einen festlich bewegten Rahmen geben. Überirdische Heiterkeit und bedrohliche Faszination. - Vom Kerzenlicht strahlt auch der Festsaal mit den übereinander und nach rückwärts gestaffelten drei Orchestern; durch ihn "schlingen sich unaufhaltsam, stets gegenwärtig, unerwartet hervorzubrechen, schlangenhaft Bänder, wie unter dem Glanz der Musik jene unnennbare Furcht vor künftigem Walten des Schicksals dahinzittert".[22] - Labyrinthisch, geheimnisvoll, vom Naturalistischen "ins musikalisch Abstrakte hinübergezogen"[23] ist die Szenerie des nächtlichen Parks. Eine höchste Steigerung, musikalisch und szenisch: der Friedhof mit dem Reiterstandbild des Komturs auf einem hochgeschwungenen Sarkophag, dessen Formen sich schier ins Unendliche aufsteigend wiederholen. "In dem basaltenen Niedersturz der aufgetürmten Sarkophage dröhnen ebensowohl die Akkorde des Comthurs wie die Sechszehntel Angst Leporellos."[24] - Es ist eine müßige Frage, ob Sterns Visionen von "Don Giovanni" die Verpflanzung in die Bühnenrealität ausgehalten hätten, ob sie nicht ihre Intensität und Ausgewogenheit, ihre Transparenz verloren hätten - oder umgekehrt, ob sie nicht Mozarts Musik durch die Wucht des Optischen erschlagen hätten. Die Möglichkeit wurde nicht genutzt, dem Theater blieb ein großer Abend vorenthalten, groß vielleicht nur im Scheitern, groß vielleicht als eine Mozart kongeniale bildnerische Interpretation.

Zwei Großen der Geistesgeschichte fühlte Stern sich besonders verbunden: E.T.A. Hoffmann und Mozart. Die Leichtigkeit dieser beiden Genies, die höchste Höhen und tiefste Tiefen, Burleske und Tragödie, Bizarres und Krauses ein-

schloß, faszinierte ihn zeit seines Lebens, letztlich fühlte er sich ein bißchen als ein malender Nachfahr im Geiste des Dichters und des Komponisten. Neben der erstaunlichen Vielfalt der technischen Mittel, die er bei seinen Arbeiten einzusetzen befähigt war (was ihn manchmal in die Irre führte), neben der umfassenden, tiefgreifenden Kenntnis aller Kunstepochen, die ihm eignete, prägte vor allem diese seine Bindung an die Literatur allgemein (Hoffmann und Mozart waren die Favoriten) sein Werk. Im Grunde war er ein homme de lettres, beneidenswert gebildet und polyglott, der ein genaues und elegantes Deutsch schrieb, dessen szenisches und malerisches Werk der Literatur verbunden war. Bewahrte der Künstler Stern die Bindung zur Literatur (und sei es die Pointe einer Karikatur), konnte er Großes schaffen; verließ er die ihm gesetzten Grenzen und versuchte er, Bilder ohne außerbildlichen Kontext zu malen, irrte seine Phantasie meist umher, ohne einen Halt (außer einen formalen Notanker, der künstlerisch nicht befriedigen konnte), ohne ein Ziel zu finden.

Sicherlich ist es kein Zufall, daß in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, als Reinhardts und Sterns eklektischer Inszenierungsstil sich aufzulösen begann, Stern in den Graphikzyklen seine eigene Form fand und seine Handschrift Gewicht gewann, und daß er, als er bei Charell fast alle Kunstepochen bühnenbildnerisch nutzte, nichts Gleichwertiges mehr schuf. Gleichwohl, die enorme Beanspruchung als Bühnenbildner und der daraus resultierende künstlerische Verschleiß, die Stern für seinen Mißerfolg als Maler verantwortlich machte, waren nicht die Ursache dafür. Ursache war, daß Stern zum Maler nicht geschaffen war; seine ganze Persönlichkeit prädestinierte ihn zum Bühnenbildner; Großes leisten konnte er nur auf dem Theater, das er zuweilen verfluchte, ohne das er nicht leben konnte.

IV. SZENENBILDNER AN DEN REINHARDT-BÜHNEN

1. DIE ZUSAMMENARBEIT REINHARDT - STERN

Einer Theateraufführung, in der viele künstlerische Einzelleistungen vereint sind, ist bei der Premiere in der Regel nicht anzumerken, wie groß der schöpferische Anteil der einzelnen Mitwirkenden daran ist. Die Kritiker einer Reinhardt-Stern-Inszenierung konnten, da sie die Entstehungsgeschichte nicht kannten, nicht unterscheiden, ob die Bühnenbilder und Kostüme von Reinhardt oder Stern oder von beiden gemeinsam konzipiert worden waren. Wenn in den Rezensionen dennoch oft der Name Reinhardt auch im Zusammenhang mit der szenischen Ausstattung genannt wurde, so ist das kein Dokument für die tatsächliche Urheberschaft daran, sondern eine durch keine Fakten belegte Interpretation des Kritikers, der die Rolle des Regisseurs als des Hauptverantwortlichen über Gebühr betonte.

Reinhardt hat seine Inszenierungen - das war auch den Zeitgenossen bekannt - sehr intensiv vorbereitet, umfangreiche Regiebücher geführt und darin auch Einzelheiten der szenischen Gestaltung festgelegt. Tatsache ist auch, daß Reinhardt seit etwa 1908 alle wichtigen Inszenierungen an seinen Bühnen von Stern ausstatten ließ. Daraus läßt sich vermuten, daß er in Stern mehr sah als einen künstlerisch minderbegabten Techniker.

Einige enge Mitarbeiter am Deutschen Theater haben in (meist Reinhardt gewidmeten) Publikationen über die Arbeitsweise des Regisseurs und Theaterleiters und über sein besonderes Verhältnis zu Stern berichtet. Da diese Äußerungen durch eigenen Augenschein legitimiert sind, kann ihnen große Beweiskraft zugebilligt werden.

Der Schauspieler und Regisseur Eduard von Winterstein berichtet in seinen Erinnerungen über Sterns Anfangsjahre am Deutschen Theater: "Da er neben seiner künstlerischen Phantasie, die ihm eigen war, sich allmählich eine meisterliche Beherrschung der Technik ... angeeignet hatte,

schaffte er sich mit der Zeit ... die allererste Stellung in den Ausstattungsfragen, die ihm zukam."[25] Selbstverständlich hat Reinhardt den jungen, unerfahrenen Bühnenbildner nachhaltig beeinflußt. Doch schon nach wenigen Jahren wandelte sich das Lehrer-Schüler-Verhältnis in die enge Zusammenarbeit zweier kongenialer Künstler, wenngleich sich Reinhardt als Regisseur einer Inszenierung die letzte Verantwortung vorbehielt. Aus ihrer besonderen Arbeitsgemeinschaft läßt sich auch die auffallend parallel verlaufende künstlerische Entwicklung Reinhardts und Sterns erklären.

Über die Stellung des Bühnenbildners und Ausstattungsleiters Stern schreibt der Dramaturg am Deutschen Theater Hans Rothe: "Aber je mehr die anderen wechselten, um so mehr stellte sich heraus, daß einer notwendig war, der fest in der Mitte stand, der den Apparat beherrschte, der Max Reinhardt verstand, noch ehe er zu sprechen brauchte, und ihn den Malern in ihre Sprache übersetzte, der die Sprache der Maler ... in die Sprache des Apparates übersetzte und das Eigentliche machte. Und dann stellte sich heraus, daß dieser eine eigentlich die anderen überflüssig machte, zu denen man nur von Zeit zu Zeit, dem Prinzip zuliebe und aus Freude an der Abwechslung, zurückkehrte. Dieser eine fand sich in idealster Weise in Ernst Stern. Er hatte sich in den langen Jahren seiner Arbeit mit Reinhardt, mit dem er sich vorzüglich verstand, eine wohl einzigartige Kenntnis des Betriebs und des Berufs erworben, die ihn leichter, schneller und ökonomischer arbeiten ließ als jeden anderen, und abwechslungsreicher, weil er sich in allen Stilen versuchen und nicht wie jeder andere jedesmal neu anfangen mußte, sondern von Gegebenem aus souverän variieren konnte. Und verlor, bei aller Vielseitigkeit, weder Gesicht noch Handschrift, sondern entwickelte sich immer persönlicher, vom Heiteren und Grotesken, das vielleicht seiner ursprünglichen Veranlagung am meisten entsprach, immer mehr ins Seriöse, ja Tragische. Seir

'Don Carlos', seine 'Penthesilea' legitimierten ihn auch für die bisher Ungläubigen."[26] Heinz Herald, ein enger Vertrauter Reinhardts, der nicht im Verdacht steht, dessen Ruhm zugunsten von Stern geschmälert zu haben, schildert das bemerkenswerte künstlerische und menschliche Verhältnis der beiden: "Sehr verschieden, schon beeinflußt von der Persönlichkeit, doch auch von dem besonderen Stück und seinem eigenen Verhältnis dazu, ist die Art, wie Reinhardt mit seinem Maler arbeitet. Das eine Mal gibt er ihm nur das Stück und läßt im Maler zuerst den Inszenierungsgedanken sich bilden, ein andermal erläutert er in knappen Worten die noch rohen Grundrisse seines Planes, ein drittes Mal findet der Maler schon eine vollkommen fertige Welt vor, in der das Aussehen jedes Stuhles bereits vorgezeichnet ist und die er nur noch malerisch zu durchdringen braucht. Manchmal stellen auch von vornherein beide gemeinsam den grundlegenden Plan auf - besonders, wenn er mit Ernst Stern arbeitet, dessen Art ihm und dem Reinhardts Art schon völlig vertraut ist."[27] Das heißt: Das Spezifische des Verhältnisses Reinhardt-Stern war die ungewöhnlich frühe und intensive Zusammenarbeit bei der Vorbereitung einer Inszenierung. Stern selbst schreibt, rückblickend, in seinen Erinnerungen: "In den fünfzehn Jahren gemeinsamer Bemühungen ist (Reinhardts) Methode, mich in seine Ideen einzuführen, immer die gleiche geblieben. Bei der ersten Besprechung umriß er mit ein paar Worten, welche seiner bildhaften Eindrücke bei der Lektüre eines Stückes ihm charakteristisch und markant erschienen. Dann schwieg er und ließ mich reden. ... In zahlreichen flüchtigen Skizzen ging ich nun der Sache zu Leibe, bis ich Reinhardt ausgearbeitete Entwürfe vorlegen konnte."[28] Max Epstein: "Es ist ja Reinhardts Gabe, andere für sich denken zu lassen und sich das Beste herauszusuchen."[29]

Das Theater Max Reinhardts ist ohne Ernst Stern nicht denkbar. Sein Anteil an den Erfolgen Reinhardts ist bedeutend

und bisher in der Literatur eher zu klein als zu groß angenommen worden.

Tagebuchaufzeichnungen und Werkstattberichte, die zu einzelnen Inszenierungen (z.B. "Orpheus in der Unterwelt", "Othello") existieren, bestätigen die hier zitierten Äußerungen. Bei den meisten Inszenierungen, für die es keine oder nur wenige Zeugnisse von der Entstehung gibt, müssen wir darauf verzichten, Sterns Leistung von der Reinhardts abzugrenzen, und die Szenerien als Frucht gemeinsamer Vorbereitung, die endgültige Gestaltung als Sterns Werk betrachten.

2. THEATERLEHRZEIT

Erster Versuch - "Die Krone"

Sterns Karriere als Bühnenbildner, die in Berlin an Reinhardts Neuem Theater begann,hatte ein Vorspiel in München. Dort war er Mitglied der Dramatischen Gesellschaft, einer Vereinigung von Literaten und Malern, die es manchmal wagte, eigene Inszenierungen von Dramen ihrer Mitglieder oder deren Freunde auf die Bühne zu bringen. Für Emanuel von Bodmans poetisches Stück "Die Krone", das im Mai 1904 im Schauspielhaus erfolglos aufgeführt wurde, schuf er die Kostüme. Die Handlung des Dramas spielt im Mittelalter, zur Zeit der Gotik. Stern, der noch keine praktische Theatererfahrung hatte und sich für Inszenierungstheorien nicht interessierte, entwarf keine historischen Kostüme à la Meiningen, sondern ließ sich, wie die Figurinen (im Besitz seiner Tochter) deutlich zeigen, vom Jugendstil anregen, der dem Karikaturisten geläufig war. Er kleidete die Akteure in einfache Kittel und Kutten mit Kapuzen und Überwürfen und gab jedem Gewand eine andere Farbe. Die Prinzessin ging in Weiß, der Prinz trug Schwarz. andere erschienen grün, blau, gelb usw. gewandet. Die Konzeption der Kostüme, formaler Purismus und farblicher Symbolismus,

war neuartig auf deutschen Bühnen und wurde von der Kritik nicht unfreundlich als Novum erkannt, doch "Die Krone" war auch damit nicht zu retten. Ähnlich gestaltete Stern später (1906) Szenen und Kostüme für ein ähnliches Drama, Leo Greiners "Liebeskönig", ein romantisches Notturno. Drei Vorstellungen erlebte die Inszenierung.

Szenische Karikaturen - "Orpheus in der Unterwelt" (Abb. 7)

Die Entwürfe für die "Krone" waren die Gelegenheitsarbeit eines Malers und Graphikers, der ein bißchen am Theater dilettierte; auch Reinhardt wandte sich (über Bruno Cassirer) bewußt an Ernst Stern, den Karikaturisten, als er einen Bühnenbildner für Offenbachs "Orpheus in der Unterwelt" suchte. Stern hat die Vorgeschichte zu seinem ersten Reinhardt-Engagement in seinem Tagebuch aufgezeichnet. Die Notizen zu "Orpheus in der Unterwelt", zweifellos nicht Sterns beste und wichtigste Inszenierung, sind ein zwar subjektives, doch glaubwürdiges Dokument für die Arbeitsmethoden Reinhardts, gültig über diese Inszenierung hinaus, wenn auch nicht vorbehaltlos generalisierbar. Zumindest relativieren diese Aufzeichnungen den Eindruck, den manche Reinhardt-Huldigungen suggerieren, der Bühnenbildner habe nur die genialen Ideen des Meisters in Holz und Leinwand ausgeführt, ohne selbst schöpferisch gewirkt zu haben. Hier also die Entstehung einer Inszenierung, gesehen von Ernst Stern.

Tagebuch, 11.4.1906: "Mit Bruno Cassirer gesprochen und von ihm das Textbuch zu 'Orpheus in der Unterwelt' bekommen. Ich soll versuchen, Dekorationsentwurf etc. zu machen, um von Reinhardt die Arbeit zu bekommen." Es folgte ein Gespräch mit Reinhardt - im Beisein des Verlegers und Kunsthändlers Cassirer - über die geplante "Orpheus"-Inszenierung; Stern ist begeistert von Reinhardt (15.4.1906). Zwei Tage später lieferte er die ersten Entwürfe ab, Frühlingslandschaft (1. Akt) und Plutos Boudoir (3. Akt). "Diese sowie

der größte Teil der Kostümskizzen fanden einen für mich überraschend rückhaltlosen Beifall durch Reinhardt" (19.4 1906). Sie sprachen anschließend noch über den "Olymp und die Hölle, für die ich genaueste Anhaltspunkte bekam und deren bühnentechnischen Aufbau mir Reinhardt mit Bleistift skizzierte". Wiederum zwei Tage später lieferte Stern sämtliche Dekorationsentwürfe und Kostümskizzen im Neuen Theater ab. "Ein Dekorationsentwurf, und zwar Plutos Boudoir, muß geändert werden. Reinhardt fand ihn zu wenig dämonisch; um den Effekt des Schlußbildes, das vorzugsweise rot ist, nicht zu schädigen, hatte ich das Boudoir grün-gelb entworfen, nun, denke ich, werde ich es schwarz und grau-gelb machen." (21.4.1906) - "Es soll jetzt ein niederes Zimmer werden mit schwarzen Säulen und durchbrochener Ornamentik und als Wände gelbleuchtende Transparente mit Silhouetten darauf, eine wilde Jagd darstellend. Möbel und alles andere gelb außer einigen großen Laternen, die weiß werden mit großen schwarzen Maskenfratzen." (25.4.1906)

Die Entwürfe entstanden gewissermaßen in einem geistigen Destillationsprozeß: "Man denkt an die Tiefe, an Vulkane. An Thomas Theodor Heine mit seinen grotesken Teufeln. An Höllenbreughel. An schwarze Löcher mit grünem Licht. An blaue Höllen mit rotem Feuer und tigergestreiften Dämonen. An riesenhafte Roste, auf denen die Verdammten im wahnsinnigen Tanz zappeln. An ein Gewühl von Mensch, Tier, Ungeheuer, Metall, Gold, Dampf, Lava. Man wirft alles in einen ungeheuren Kessel, wirbelt es durcheinander; es schwillt in die Höhe, steigt, wächst, wächst unendlich. Man beruhigt sich wieder, steigt auf den realen Boden der Bühne herab und bringt ein kleines, kleines Stückchen mit von all der phantastischen Herrlichkeit, die man geträumt hat."[30] Der Aufwand an Geist und Phantasie, den Stern schilderte, zeichnet den Theaterdilettanten aus, der ohne die Ökonomie, die aus der Erfahrung kommt, Offenbachs spielerische Frivolität aus Visionen gewinnen mußte, die eines Hieronymus Bosch würdig wären. Sterns Unbefangenheit,

auf die Reinhardt setzte, bewahrte ihn vor gängigem Höllenklischee, und die Dekorationsmaler, die seine Entwürfe auszuführen hatten, mißbilligten verachtungsvoll die "Hölle ohne Felsen, Stalaktiten, ohne gemalte Flammen und ohne Uhus und Fledermäuse" (Tagebuch, 9.5.1906). Stern ließ sich dadurch nicht beirren und erfüllte die Erwartungen Reinhardts: Als routinierter Karikaturist und theatralischer Anfänger lieferte er eine originelle Lösung. Karikaturistisch waren vor allem die Figurinen (im Besitz von Mrs. Hopkins): Saturn trägt eine Mütze mit einer großen Sanduhr; "Jupiter soll wie der antike Zeus aussehen; um ihm einen Biedermeierkarikaturcharakter zu geben, kann es ja eine Tunika aus geblümtem Stoff sein."[30] Hebe ist ein Serviermädchen, Bacchus trägt bayrische Lederhosen; die Figurinen der drei Grazien erinnern an Toulouse-Lautrec. Merkmal aller Kostüme war die parodistische Mischung antiker und moderner Kleidermoden.

Sechs Jahre später, als Reinhardt den "Orpheus" in einer großen Münchner Ausstellungshalle inszenierte, entwarf Stern Kostüme einer ganz anderen Stilebene. Kein Konglomerat mehr von Tunika und Pleureusen, sondern "Stern überläßt dieses burleske Element gänzlich dem Texte und stellt die antiker Göttergestalten mit einer geschichtlichen Treue hin, die uns ein Staunen abgewinnt. Wie aus schwarz und rotfigurigen attischen Vasenbildern entsprungen, tummelt sich diese Gesellschaft vor unseren Augen." (Pazaurek)[31] Die Münchner Inszenierung zeigte die Entwicklung Sterns vom Karikaturisten zum Bühnenbildner, der sein neues Metier beherrschte und sich seiner Mittel sicher war; sie zeigte auch die Vervollkommnung des Regisseurs Reinhardt, der die Satire nun auf die Polarität von klassisch griechischem Gehabe und dem Gesellschaftstratsch der belle époque reduzierte und pointierte. Innerhalb der neuen Inszenierungskonzeption, die sicherlich von Reinhardt stammte, schuf Stern klassische Kostüme von bizarrem Reiz aus weichen, fließend fallenden Stoffen mit dem Farbakkord aus

Gold, einem rötlichen Fleischton und Schwarz. Die Kostüme sind nicht mehr karikaturistischer Selbstzweck wie noch weitgehend in der ersten Inszenierung, sondern ordnen sich harmonisch in die Inszenierung ein.[32)]

Die erfolgreiche "Orpheus"-Premiere 1906 hatte noch ein Nachspiel. Dr. Eysler, der Verleger der "Lustigen Blätter", bat Stern, seine Erfahrungen am Neuen Theater zu schildern. Stern tat das; der mit Figurinen und Karikaturen illustrierte Artikel erschien (anonym) in der Monatszeitschrift "Arena". Darin beschrieb er das Durcheinander bei den Proben, beklagte die mangelnde Organisation, mokierte sich über die Eitelkeiten der Schauspieler, beschwerte sich über den Obergarderobier, der, "um der Bühne möglichst den Ruf größter Dezenz zu wahren, sämtliche Frauengewänder um reichlich 80 - 90 Zentimeter länger machen (ließ), als sie ursprünglich gedacht waren".[33)]

Durch den Aufsatz in der "Arena" wurde Reinhardt erneut auf Stern aufmerksam, dem er schon während der Proben zum "Orpheus" versprochen hatte, sich mit ihm einmal über den "Organisationsmangel im gesamten Ausstattungswesen" (Tagebuch, 13.5.1906) zu unterhalten. In der Zeit zwischen Premiere und Erscheinen des Artikels wollte Bruno Cassirer, der Stern 400 Mark für die "Orpheus"-Entwürfe überwies, mit diesem einen langfristigen Vertrag abschließen, um ihn auf diesem Umweg den Reinhardt-Bühnen zu verpflichten. Doch Stern lehnte ab; er wollte sich nicht über einen Zwischenträger binden lassen (Tagebuch, 19.5.1906). Ende Juni endlich wirkte sich sein journalistisches Bemühen aus, er bekam einen Vertrag mit Reinhardt, nachdem er lange mit dessen Bruder Edmund und Felix Hollaender verhandelt hatte. Die Vertragsdauer war fünf Jahre, in den ersten beiden Jahren bekam er ein Gehalt von 350 Mark im Monat (Tagebuch, 23.6.1906).

Ausstattungsleiter der Reinhardt-Bühnen

Stern war damit Leiter des gesamten Ausstattungswesens der Reinhardt-Bühnen - ein durchaus ambivalenter Posten innerhalb der Theaterhierarchie: Superrequisiteur und (oder) Chefbühnenbildner. Stern erhoffte sich natürlich letzteres; aber er mußte lange warten, bis er unangefochten diese Position einnahm. Zunächst galt es, als Reinhardt das Neue Theater aufgab und das Deutsche Theater übernahm, Kostüme und Requisiten nach dort zu verlagern, den Fundus neu zu ordnen, Malersaal und Werkstätten einzurichten; denn fortan wurden bei den Reinhardt-Bühnen die Dekorationen und Kostüme im eigenen Hause und nicht mehr von Ausstattungsfirmen gefertigt. Das sparte Kosten und sicherte gleichbleibende Qualität. Stern arbeitete sich in sein Verwaltungsamt ein, seine Untergebenen respektierten ihn - zufrieden war er nicht.

Mit hochfliegenden Träumen hatte er dem Engagement bei Reinhardt entgegengesehen: Er hoffte, sich durch seine Tätigkeit "unentbehrlich machen zu können und so eine Art von künstlerischer Regie zu schaffen" (Tagebuch, 25.5.1906). Was immer er darunter verstand - Stern fühlte sich zurückgesetzt und nur für zweitklassige Inszenierungen beschäftigt. Über 21 Monate mußte er warten, bis Max Reinhardt ihn wieder zu einer eigenen Inszenierung als Bühnenbildner heranzog. In der Zwischenzeit ärgerte er sich, wenn statt seiner andere Künstler (vor allem Walser, Orlik, Roller) engagiert wurden. Sein Zorn hinterließ Spuren im Tagebuch: 9.8. 1908: "Reinhardt ist wieder mal wortbrüchig wegen des 'Lear'. Man muß oft eine Nilpferdhaut haben." Carl Czeschka hatte den Auftrag für Bühnenbild und Kostüme erhalten. - 6.2.1909: "'Faust' werde ich doch nicht machen. Es ist fürchterlich, aber man ist total machtlos." Alfred Roller schuf die Dekorationen. Was neben der Verwaltungsarbeit blieb, waren Szenen- und Kostümentwürfe zu den Inszenierungen der Literaten und Nachwuchstalente, die sich um Reinhardt scharten, waren Gelegenheitsarbeiten wie Neuentwürfe einzelner Kostü-

me, die Stern in seinen ersten Theaterjahren zuweilen noch in seinem Tagebuch erwähnte. 23.6.1906 (Sterns Vertrag war noch nicht unterschrieben): "Die kleine Kupfer teilte mir mit, daß ich ihr ein Puckkostüm als eine der ersten Arbeiten entwerfen werde müssen." - 4.2.1907: "Die Eysoldt bat mich, ich soll ihr Kleider für die 'Hedda Gabler' entwerfen." 9.8.1908: "Machte Kostüme zu 'Des Meeres und der Liebe Wellen'."[34] Schließlich 28.9.1908: "Heute 'Kabale'-Probe. Zwei glänzend gelungene Milford-Kleider nach Gainsborough." Mit solchen Gefälligkeiten für eitle Aktricen war der Himmel wirklich nicht zu stürmen. Und von vielen Inszenierungen, die Stern in seiner "Theaterlehrzeit" als Bühnen- und Kostümbildner betreute, blieb nichts als der Name des Dramas und das Datum der Premiere - ohne Echo in der Zeit, ohne Bedeutung für Sterns künstlerische Entwicklung, ohne Spur in der Theatergeschichte. Ein paar Aufführungen bis 1908 gilt es zu behandeln, weil sie aus durchaus verschiedenen Gründen herausragen.

Distanzierung von den Meininger-Prinzipien - "Der Revisor"

Der junge und ehrgeizige Rudolf Bernauer, später als Theaterleiter Konkurrent von Reinhardt, brachte Gogols "Revisor" auf die Bühne - seine erste Regieaufgabe am Deutschen Theater. In seinen Memoiren schreibt sich Bernauer ein Hauptverdienst an der späteren "Ausnahmestellung" Sterns an den Reinhardt-Bühnen zu wegen der Anfangserfolge, die Stern mit ihm als Regisseur gehabt habe.[35] Ein ähnlich konstituierendes Verdienst habe er, so Bernauer, an der späteren Zusammenarbeit von Charell und Stern.[36] Zumindest in diesem Falle hat Bernauer sein Gedächtnis (oder seine Eitelkeit) getrogen, denn die Aufführung der Bernauer-Operette "Wie einst im Mai" fand nicht im Jahre 1925, sondern erst 1927 statt, und es war keineswegs die erste gemeinsame Inszenierung von Charell und Stern (wie Bernau-

er behauptet), sondern bereits die vierte.

Stern hat sich, wenn man den Reflexen im Tagebuch trauen darf, intensiver auf den "Revisor" vorbereitet als auf andere Inszenierungen damals. Vor allem beschäftigte ihn ein Problem: "Da Gogols 'Revisor' 1840 liegt und die Kostüme jener Zeit in Rußland fast so wie überall waren, sogar die Uniformen, die genau wie deutsche oder französische aussahen, war es nicht leicht, russischen Charakter hineinzubringen und zwei winzige Bedingungen zu erfüllen: erstens 1840er Charakter zu erhalten, zweitens russisch auf das Publikum zu wirken, das sich nichts aus Stilfinessen macht." (Tagebuch, 7.3.1907). Diese scheinbare Zwickmühle, die Stern schildert, ist nur zu verstehen, wenn man die theaterstilistischen Strömungen berücksichtigt, die damals noch nachwirkten und Stern und Reinhardt bis zu einem gewissen Grad geprägt haben, das Meiningertum und der szenische Naturalismus. Grundforderung dieser beiden Stilrichtungen war, vereinfacht, ein Drama sei auf der Bühne so zu präsentieren, daß eine Kongruenz von Bühne und Realität entstehe. Um diesen Forderungen zu genügen, hätte Stern so exakt wie nur möglich die russische Provinz von 1840 auf die Bühne bringen müssen, weil - das war die Hypothese des Herzogs von Meiningen - ein Drama erst in seinem quasi-originalen Milieu seine volle Wirkung entfalte. Durchaus in Nachfolge des Herzogs trieb Stern Lokal- und Detailstudien und orientierte sich dabei nach einem "Buch mit alten Photographien, das uns aus Petersburg geschickt worden ist und alte Bilder von Gogols Komödie enthält. Die Dekorationsskizzen, die man uns geschickt hat, kamen zu spät; ohne daß man wußte, stellten sich aber dennoch eine Menge Analogien heraus." (Tagebuch, 7.3.1907). Über das Buch und die russischen Entwürfe konnte ich leider nichts Näheres in Erfahrung bringen.

Als Stern den Widerspruch von dekorativer Authentizität und Bühnenwirksamkeit erkannte, entschied er sich für die Wirkung, ohne jedoch die Maximen des Realismus umzustoßen. Die Beamten bekamen "fast moderne Uniformen" (1907), die ande-

ren "authentisches russisches Kostüm". (Tagebuch, 7.3.1907). Die Damen der Gesellschaft trugen bunte Krinolinen.

Die Beschreibung der verschiedenen Räume (Originalentwürfe sind außer einigen Vorstudien nicht mehr erhalten) verdeutlicht eine Eigenheit Sternscher Bühnengestaltung, zeigt seine Vorliebe fürs Pittoreske, leicht Verspielte - zwar realitätsbezogen, doch eigentlich ein bißchen zu schön, um ganz wirklichkeitsgerecht zu sein. Tagebuch, 7.3.1907: "Die Zimmer des Polizeimeisters habe ich dunkelgrün gemacht, die dunkelgrünen Felder durch breite rosa Streifen geteilt. Auf die Felder große hellaquamarinblaue Vasen mit tiefroten Rosen schabloniert. Die Decke des Zimmers weiß mit blauer Bordüre und einem großen fünfzackigen Stern als Rosette in der Mitte. ... Durch zwei mit hellblauen Gardinen umrahmte Fenster sieht man eine weiße Kirche mit blauen Dächern. Wenn die braune Tür der Rückwand sich öffnet, sieht man einen weißen Korridor mit Fenster. Das zweite Zimmer eine Dachstube mit eingebautem Balkenwerk, Bodenholztreppe, Ofen, papierbeklebtem Fenster." Beim "Revisor" wurde deutlich: Stern war kein Revolutionär der Bühne, der von einer umwälzenden bildnerischen Konzeption oder einer neuen Dramaturgie (wie Craig) ausging; vielmehr baute er auf den Erkenntnissen und Leistungen der großen Theaterleute des späten 19.Jahrhunderts auf und führte die Entwicklung weiter. Am "Revisor" (er ist nur ein Beispiel) zeigt sich konkret, was Stern allgemein über Tradition, Reform und Revolution auf der Schaubühne dachte.[37] Nicht zuletzt gibt der "Revisor" eine Ahnung von der Sorgfalt, mit der er die Farben von Bühnenbildern und Kostümen komponierte.

Blevogt - Stern - "Gyges und sein Ring"

Nicht so sehr von der Regie oder den Dekorationen her als durch eine Kontroverse, die typisch für die Art ist, in der am Deutschen Theater Reklame gemacht wurde, zeichnet sich

die Aufführung "Gyges und sein Ring" aus. Wie im Jahre 1904, als man ziemlich übertrieben den Maler Adolph von Menzel als Kostümschöpfer zu "Minna von Barnhelm" angab, nannte man jetzt den Maler Max Slevogt als Mitautoren von Szene und Kostümen - zu Unrecht. Ursprünglich war zwar seine Mitarbeit geplant gewesen; aber Slevogt erkrankte, so daß Stern die Bühnenausstattung allein entwarf.

Kurz nach der Premiere erschien im "Berliner Tageblatt" eine von Bruno Cassirer[38] redigierte Erklärung Slevogts. Darin heißt es: "Professor Slevogt legt Wert darauf, festzustellen, daß das geistige Eigentum an den erwähnten Dekorationen lediglich Herrn Stern zufalle."[39] Einen Tag später schob Slevogt eine zweite - persönliche - Stellungnahme nach: "Auf Wunsch eines persönlichen Freundes (Bruno Cassirer) habe ich für eine einzelne Szene und ein einzelnes Kostüm des Dramas 'Gyges und sein Ring' diesem Freunde eine Skizze ausgehändigt. Eine offizielle Tätigkeit habe ich ausdrücklich abgelehnt. Der Auftrag zur Ausführung der Dekorationen wurde dann seitens des Theaters meinem Kollegen Stern übertragen, der von meiner kleinen Skizze einen unwesentlichen Gebrauch gemacht hat."[40] Mit dieser entschiedenen Klarstellung dem leicht ironischen Lob für Stern war der Streit offenbar beendet und vergessen. Nachzutragen bleibt die szenische Lösung, "eine schöne stilistische Aufgabe, so erotisch, voll gewisser Perversität (fast)" (Tagebuch, 27.3.1907). Es zeigte sich hier schon etwas von der großen Wandlungsfähigkeit Sterns, der eigentlich beim "Gyges" zum ersten Mal bewies, daß er sich auf das Wesentliche beschränken konnte, ohne sich (wie manches Mal) ins malerische Detail zu verlieren, und daß er gelernt hatte, die Maschinerie einer der modernsten Bühnen jener Zeit zu nutzen. "Ich ließ zehn vierkantige Säulen anfertigen. Zwei Seiten wurden hell, die anderen zwei Seiten wurden dunkel gestrichen. Die Halle spielte inmitten der hellen Säulen mit Ausblick auf freien Himmel. Der Tempel spielte inmitten der mit der dunklen Seite nun sichtbaren Säulen. Die

Säulen wurden einfach gedreht. Das Zimmer Rhodopens mit hohem dunkelblauem Gesims und schablonierten Gazellen hell in hell, Perlvorhängen etc. kam vollkommen (mit Plafond) von oben herunter." (Tagebuch, 4.5.1907). Die "Vossische Zeitung"[41] sprach angesichts der Bühnenbilder von "einem Stil, der vom Primitiven und Massiven zur Hellenischen Kultur hinüberdeutet". Das "Berliner Tageblatt"[42] leitete die ungewöhnlich intensive Besprechung der Szenerien mit einem Paradoxon ein und charakterisierte die Bühne als "Prunk der Einfachheit". "In jedem Bühnenbild herrscht eine gerade und strenge Linie, und jedes dieser Bilder bescheidet sich damit, nur Hintergrund zu sein."

Wilhelminisches - "Catharina Gräfin von Armagnac"

"Catharina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" - Vollmoellers Stück ist vergessen, Fossil einer vergangenen Zeit. Es ist wohl kein Zufall, daß die szenische Lösung, die Stern für dieses Drama fand, uns Nachgeborenen so altmodisch erscheint, die Distanz so groß. Dabei brachte die Premiere für Stern einen persönlichen Erfolg, und er war sehr mit sich zufrieden: "Diesmal ist es mir aber tatsächlich gelungen, die Personen in Harmonie mit der jeweiligen Dekoration zu bringen." (Tagebuch, 10.12.1907). Die Beschreibung, die Stern von den Dekorationen in seinem Tagebuch gibt, ist in mehrfacher Hinsicht aufschlußreich und sei darum geschlossen zitiert.

"Zum Blau und Grün des ersten Bildes mit silbernen Lilien kam die ungeheure lila Fläche des Betthimmels. Da knallt in diese gedämpfte Stimmung das leuchtende Grün eines Mädchenkleides herein. Ein Sonnenstrahl fällt durch die lila Vorhänge, die nun wirklich lila sind, und fällt auf Catharina, so daß goldblonde Haare aufleuchten in der Farbe von altem Silber. Dann kommt René in gotischem Lendner und Beinbügeln, völlig grau. Der schwarze Gil Galais und die ster-

bende Amme mit dem tiefblauen Ultramarin, das das allzu viele Weiß dämpft. Das zweite, rote Hofbild mit dem schwarzen Tor und einem grellen Lichtstreif, der durch die offene Tür fällt. Das Tor geht auf, und man sieht die Silhouette von Notre Dame unter den hohen Bogen einer Brücke hindurch. Und nun im Halbdunkel steht die rote Figur Catharinas und die orangegelbe Begleitdame, die dann beide wie Flammen aufleuchten, sowie sie in den Schein des aus der offenen Tür fallenden Lichtes kommen. Auf der Burgunderhaube gleißt ein silberner Schein. Im letzten Bild der tiefblaue Tristan in der grünen Dekoration. Auf dem Kamin tropft es wie Blut von einem roten Schleier. Catharina ist in grünem und roten Changeant." (Tagebuch, 10.12.1907). Allerdings, der Autor des Dramas verlangte am Morgen vor der Premiere, die grüne Dekoration müsse neutral überstrichen werden, was Stern "denn auch mit blutendem Herzen tat."

Das Farbenkonglomerat, das sich in der Beschreibung gleichsam verselbständigt und sich vom szenischen Anlaß löst, ist den Zuschauern damals sicherlich nicht so gewaltsam konzentriert erschienen. Das läßt sich auch an den Kritiken ablesen. "Ohne Überladung (!), ohne Grellheit wußte auch diesmal Ernst Stern das Bunte abzutönen."[43] - "Großzügige Szenerie, unheimlich düstere Gemächer mit leichter Andeutung des Zeitcharakters..."[44]. Gleichwohl, Sterns Schilderung, die stellenweise in Kitsch abgleitet, enthält eine erstaunliche Affinität zu wilhelminischem Kunstgeschmack (der dramatische Vorwand mag das begünstigt haben). Die koloristische Überfrachtung des Bühnenbildes und der sentimentale, also nicht dramatische Farbsymbolismus erinnern an großformatige Historienmalereien jener Zeit, bei denen die formale Prätention die künstlerische Imagination überstieg.

Es folgte "Der Arzt seiner Ehre" von Calderon. Stern verlegte die Zeit der Handlung vom 14. ins 17.Jahrhundert, um die stereotypen Mauresken zu vermeiden, und schuf von Velasquez inspirierte Szenenbilder und Kostüme. Diese Inszenierung brachte ihm wieder einen Erfolg - besonders bei Rein-

hardt, der nun endlich von den Fähigkeiten seines Ausstattungschefs überzeugt schien.[45)]

3. REIFEZEIT

Kostümreform - "Lysistrata" (Abb. 8)

Damit begann ein neuer Abschnitt in Sterns Karriere am Deutschen Theater. Die bühnenbildnerische Lehrzeit war offenbar zu Ende; jetzt warteten größere, lohnendere Aufgaben auf ihn. Im Ganzen waren die anderthalb Jahre bis zum Februar 1908 recht unergiebig; die Reinhardt-Bühnen profitierten nicht sehr von Stern, dessen künstlerische Entwicklung wurde nicht wesentlich gefördert. Zwar gewann er die nötigen technischen Erfahrungen, doch stilistische Sicherheit konnte er noch nicht erlangen.

Endlich, Ende Februar 1908, hatte in den Kammerspielen wieder eine gemeinsame Inszenierung Reinhardts und Sterns Premiere: des Aristophanes "Lysistrata", verdeutscht von Leo Greiner. Diese Komödie bedeutete im äußerlich sittenstrengen Berlin, wo man pazifistische Gedanken (zumal in satirischer Form) nicht ästimierte, wenn nicht ein Wagnis, so doch die Überwindung gewisser Schwierigkeiten, die beispielsweise der staatliche Zensor machen konnte. Stern vergrößerte das Wagnis, indem er entschlossen war, bei der "Lysistrata" mit einem damals auf den Bühnen üblichen Brauch zu brechen: Die Aktricen trugen, waren ihre Kostüme nicht bodenlang, fleischfarbene Trikots, um nur ja nicht ihre bloßen Beine zeigen zu müssen. Stern provozierte mit seinem Entschluß einen "Aufstand der Prüderie" seitens der betroffenen Schauspielerinnen.[46)] Mit allerlei Tricks und einer Privatvorstellung der damals renommierten Nackttänzerin Adoree Villany[47)] im Deutschen Theater gelang es Reinhardt und Stern, die meisten Damen zum Verzicht auf das Trikot zu überreden. Den Ausschlag gab schließlich der amtliche Theaterzensor, von Glasenapp, der sich sehr angetan zu den blo-

ßen Beinen äußerte. "Von da ab waren Beintrikots an den Reinhardt-Bühnen verboten!"[48]

Diese Abkehr von der Prüderie wurde durchaus nicht von allen Kritikern gebilligt. So schrieb Max Epstein: "Die Mittel, mit denen die 'Lysistrata' ... volle Häuser machte, sind jedenfalls keine künstlerischen gewesen."[49] Freilich haben weder Reinhardt noch Stern versucht, die Erotik aus dem Stück zu eliminieren, im Gegenteil, sie haben sich vielmehr, wie Stern in seinem Tagebuch (12.2.1908) berichtet, von den "Lysistrata"-Blättern Aubrey Beardsleys anregen lassen. Von den Kostümentwürfen sind leider nur sehr wenige erhalten geblieben.[50] Dem Kritiker Fritz Engel jedenfalls gefielen die Griechinnen, "die von der klassischen Gewandung Iphigenias nur wenig zeigten, um so mehr aber von der persisch-orientalischen Tracht mit ihren leidenschaftlichen und hitzigen Farben."[51] Eine etwas hölzern wirkende, steil aufragende Akropolis ließ Stern auf die Bühne bauen mit Treppen und Podesten, Säulen und einem Athena-Standbild. Der Kritiker Engel fand das den ganzen Bühnenraum füllende Bauwerk spielzeughaft, führt dann aber aus: "Erst in der Nachtszene des zweiten Aktes, in dieser Dunkelheit, die von Sternengeflimmer und den Fackeln der werbenden Griechenmänner nur spärlich erleuchtet wurde, gewann das heilige Bauwerk die übernatürliche Größe, die wir mit ihm verbinden wollen und müssen." War es hell, dann kollidierte das Schulwissen des Zuschauers mit dem Anblick der überdimensionierten Freitreppe aus Holz, die nur knapp auf die Bühne paßte und nicht mal einen Abglanz der klassischen Burg gab. Bei "Lysistrata" waren die Grenzen des szenischen Verismus erreicht, wenn nicht überschritten.

Es spricht einiges dafür, daß Stern ursprünglich oder zumindest zeitweise eine andere Konzeption erwogen hat. Es existieren noch zwei Skizzen (in Köln), die im Hintergrund auf einem Hügel einen Tempel, im Vordergrund, ebenfalls erhöht, ein Standbild der Athena zeigen. Doch offenbar hat Stern diese Konzeption über das frühe Stadium hinaus nicht

weiter entwickelt, die harmonische Idyllik paßte wohl nicht zu Reinhardts Intentionen. Bei der Neuinszenierung der "Lysistrata" im Münchner Künstlertheater wirkte die Akropolisarchitektur auf der handtuchschmalen Bühne unfreiwillig komisch.

Historisches Interieur - "Fiesko" (Abb. 9-13)

Da einige Photographien von der Bühnenarchitektur zu "Fiesko" überliefert sind, können wir an diesem Beispiel, das sich natürlich nicht unbesehen verallgemeinern läßt, feststellen, wie Stern ein historisch genau lokalisiertes Interieur entwarf. Der Hauptinnenraum des Dramas, Fieskos Zimmer, ist italienischer Frührenaissance nachgebildet. Das Drama spielt, laut Schiller, 1547, also ein wenig später, als die Szenerien andeuten wollen. Wer will, kann viele berühmte und weniger berühmte Bauwerke finden, die Pate gestanden haben könnten. Klare weiße Flächen, von schmalen dunklen Stegen unterteilt, kassettenartig gegliedert. Die Rückwand bestand zum größten Teil aus drei Rundbögen, der mittlere etwas höher als die seitlichen, gestützt von zwei Säulen mit glatten kubischen Basen und Kapitellen; über den Bögen Girlandenreliefs. In den Seitenwänden Nischen und davor, links und rechts, ein schwerer Tisch auf einem geflügelten Löwen. Die Verwandlung dieses Raumes in einen anderen geschah einmal durch einen Vorhang, der, aufgezogen, den Blick auf ein Treppenhaus freigab. Bei der zweiten Verwandlung wurde die mittlere Arkade durch eine Buntglastür, die seitlichen durch eine "Wand" nach hinten abgeschlossen. (Vgl. Bühnenanweisung III,2: "Saal bei Fiesko. In der Mitte des Hintergrundes eine große Glastüre, die den Prospekt über das Meer und Genua öffnet.")

In zwei anderen Räumen ("Im Palast des Andreas" und "Zimmer bei Verrina"), auf der Drehscheibe links und rechts des Fiesko-Saales, wie sich aus den Grundrissen erkennen

läßt, variierte Stern bereits verwendete Motive: die Säulen, die Kassettierung, die schweren, klobigen Stühle und Sessel. Der restliche, nicht unerhebliche Raum auf der Scheibe blieb für den Schloßhof und die Straße; davon waren mir keine bildlichen Zeugnisse zugänglich. Fritz Engel wertete das Schlußbild so: "Eine wirre Architektur, aus der ich ... nicht klug werden konnte. Durch den Himmel schnitt ein längliches Etwas, das der Teil eines lenkbaren Riesenschiffes hätte sein können."[52)]

Wie dem auch sei, bemerkenswert ist vor allem der Raum bei Fiesko, weil in ihm am sorgfältigsten ein spezieller historischer Stil adaptiert wurde. Der heutige Betrachter der Szenenphotos erkennt auf einen Blick zweierlei: Das soll italienische Frührenaissance sein, das Bühnenbild selbst ist vor 1914 entstanden. Und mit etwas Bemühen ließe sich erkennen, was an dieser Renaissance in unseren Augen nicht "stimmt", nämlich in erster Linie die Proportionen. Doch die Zeitgenossen empfanden das offenbar nicht, der Kritiker des "Berliner Tageblattes" fühlte sich buchstäblich nach Genua versetzt. Es ist ein allgemeines Phänomen, daß in einen historischen Stil, der so korrekt wie nur möglich, für die Bühne adaptiert wird, immer auch der zeitgenössische Stil, der Zeitgeschmack und das jeweilige Kunstverständnis integriert werden. Renaissance, geformt im wilhelminischen Berlin von Stern, der zudem, gewollt oder unbewußt, sich vom Jugendstil beeinflussen ließ - den Zeitgenossen erschien das Bühnenbild stilecht, den Nachgeborenen nicht mehr.

Die Kunst der Komödie - "Revolution in Krähwinkel" (Abb. 14-16)

Nestroys "Freiheit in Krähwinkel" (Reinhardt setzte statt "Freiheit" "Revolution" in den Titel, womit der Autor nur den ersten Teil der Posse überschrieben hatte, im Unterschied zum zweiten, "Reaktion") war für Reinhardt und

Stern Gelegenheit, jeweils auf ihrem Sektor mit Pointen zu spielen. Reinhardt gab seinem Maler - die Bezeichnung war damals üblich für einen Bühnenbildner und in diesem Falle durchaus passend - volle Freiheit, und Stern nutzte sie.[53] Zwar verwandte er die Drehbühne, baute aber keine kompakten Architekturen, sondern setzte die verschiedenen Szenen aus leichten mit bemalter Leinwand bespannten Lattengerüsten zusammen; die Fenster waren nicht transparent, die Schränke hatten keine Tiefe, Bilder waren direkt auf die Wand gepinselt. Gerahmt wurde die Bühne von roten Proszeniumskulissen und rot und gelb dekorierten Soffiten. Stern wollte seine Szenerien als eine Art "Malerprotest gegen das Baukastensystem der Drehbühne"[54] verstanden wissen. Wenige Entwurfszeichnungen[55] und ein paar Szenenphotos[56] geben einen hinreichenden Eindruck vom Äußeren der Aufführung. Der Salon der Frau von Konfrey: stumpfwinklig, fast halbrund; gemalte Fenster und gemalter Austritt ins Freie, gestreifte Vorhänge und Schabracken; großflächig rautierte Tapeten mit einem Blumenmuster; an den Wänden außer einem Pianoforte nur niedrige gestreifte Chaiselongues; in der Mitte des Raumes ein Rundsofa, gekrönt von einem Blumenarrangement; Vasen mit Blumen auf halbhohen Säulen auch vor den beiden Fenstern. Im Vergleich zum Vorentwurf wirkt der Raum weniger überladen, etwas schlichter - zumindest solange er leer ist; wenn ein Schwarm Krähwinkel-Damen in papageienbunten Krinolinen[57] ihn füllte, konnte über Mangel an optischen Reizen nicht geklagt werden.

Das Wohnzimmer des Ratsdieners Klaus: die Rückwand bis zur halben Höhe holzverkleidet; darüber eine großzügig ornamentierte Tapete; zwei "repräsentative" Heiligenbilder in der Mitte, darunter ein ärmliches Sofa, links daneben ein Tischchen und zwei Stühle; rechts und links an der Rückwand bäuerlich bemalte Schränke; in den Seitenwänden je eine Tür.

Der Platz vor dem Rathaus: wie aus einer Spielzeugstadt; hufeisenförmig, Schnittpunkt zweier Gassen aus dem Hintergrund; zwischen diesen das Rathaus mit spielerisch burgähn-

lichem Aussehen, Assoziationen weckend an Kindheit und gute alte Zeit; spitze verwinkelte Dächer, ein Uhrenturm; um das Rathaus die Bürgerhäuschen, liebevoll gepflegt, mit duftigen Gardinen hinter den kleinen Fenstern; über die Gassen sind festliche Girlanden gespannt.

Stern hatte eine besondere Begabung für "leichte Sachen", Lustspiele, Operetten, Possen, die keinen interpretatorischen Tiefgang verlangten, bei denen er seiner reichen malerischen Phantasie freien Raum lassen und fröhlich dekorieren konnte. Wir sahen es schon beim "Orpheus" und werden es noch bei manchen anderen Inszenierungen - wie "Sumurun" und der "Grünen Flöte" sowie in seiner Nach-Reinhardt-Zeit - feststellen können. Solange er mit Regisseuren wie Reinhardt, der etwas von künstlerischer Ökonomie verstand, zusammenarbeitete, entging er der Gefahr, seinen Ideen allzu unbeschränkt nachzugehen und sich in einem Pointenrausch zu verzetteln. Der "Revolution in Krähwinkel" jedenfalls waren die Szenerien voll angemessen, es war "eine tolle Orgie des Unsinns in allen seinen Abstufungen ..., und auch der Coulissenzeichner Ernst Stern, der für solche Spielzeugaufgaben der beste Mann ist, tanzt mit seinem Pinsel mit, und der Kostümschneider hüpft ihm nach."[58] "Die Revolution in Krähwinkel" wurde von Reinhardt später auch im Münchner Künstlertheater gegeben.

"Der Widerspenstigen Zähmung" (Abb. 17-18)

Am 10. Dezember 1909 schrieb Stern in sein Tagebuch: "Einen großen Saal gebaut von 17 m Tiefe und 8 m Höhe. Gutes Barock. Zehn mächtige 4 m hohe Säulen tragen eine kräftig profilierte Galerie mit großer Balustrade. Zwei (im Schlußentwurf und auf der Bühne nur einer) Kronleuchter dienen zur Beleuchtung."

Dieser Raum, "dessen marmorweiße Schönheit durch fabelhafte Dimensionen zu ganz besonderer Geltung kommt" (Jacob-

;ohn),[59] war der einzige Schauplatz für Shakespeares "Der Widerspenstigen Zähmung". Reinhardt hatte sich an die Anweisung Shakespeares gehalten und das Spiel um Katharina als Theater auf dem Theater gegeben. Er verzichtete also nicht auf das Vorspiel mit dem Kesselflicker vor der Heideschenke, der sich als "König für einen Tag" auf dem Paradebett in jenem großartigen Raum wiederfindet und das vornehme Milieu durch seine Anwesenheit beschmutzt. Die Komödianten, die ihm, der jetzt hinter dem Souffleurkasten hockte, zu Ehren spielten, brachten die Kulissen selbst mit, "rosa und lila und gelb gemalte Häuser und Innenwände, allerlei Kisten und Kasten als Möbel".[60] Während des Spiels blieb die Halle mit Balustrade und Treppe voll sichtbar, sie wurde in das tolle Treiben mit einbezogen, was den einfältigen Kesselflicker nicht störte, dem Zuschauer im Saal aber die doppelte, zugleich das Geschehen verfremdende Illusion gab, mit Schlau der Vorstellung fahrender Komödianten beizuwohnen. Stern tat ein übriges, gestaltete die Kulissen für das Spiel bewußt dilettantisch und primitiv und steckte die Akteure des Lustspiels, sich Anregung holend beim geliebten Jacques Callot, in Kostüme der Commedia dell'arte. Die Voraussetzungen für deftige Komik und derbe Späße waren gegeben.

Eine Zeichnung Sterns und ein Bühnenphoto vermitteln einen Eindruck von der großen Halle. Und noch etwas läßt sich durch den Vergleich der beiden Abbildungen ersehen: Das fertige Bühnenbild emanzipiert sich von seinem Schöpfer. Obwohl bei Zeichnung und Photographie nur geringfügige Details differieren und die Raumwirkung die gleiche ist, fehlt dem ausgeführten Entwurf das unverwechselbare Signum, von Ernst Stern geschaffen zu sein; es fehlt ihm notwendigerweise die Leichtigkeit der Sternschen Zeichentechnik. Es wird uns noch beschäftigen, was über die zeichnerische Linie hinaus, die im plastischen Bühnenbau nicht zur Geltung kommt, Sterns Szenerien gemein haben, was also "typisch Stern" ist.

Sterns Begabung fürs Leichte, Unterhaltsame schloß nicht eine

große Wandlungsfähigkeit aus, die den vielfältigsten theatralischen Aufgaben, von der Operette bis zur Tragödie, vom Kammerspiel bis zum Monumentalspektakel gerecht zu werden wußte.

4. DAS PSYCHOLOGISCHE BÜHNENBILD

"Don Carlos" (Abb. 19-20)

Extrem verschieden von der eben behandelten ist eine Inszenierung, die ich für eine der besten Arbeiten Sterns überhaupt halte, exemplarisch für die Entwicklung einer modernen szenischen Kunst, in dieser Hinsicht nur vergleichbar mit der "Dantons Tod"-Aufführung im Deutschen Theater 1916: Schillers "Don Carlos".

Es wäre reizvoll, die Entstehung dieser Inszenierung mit Hilfe von verläßlichen Dokumenten Schritt für Schritt nachzuverfolgen. Reinhardt und Stern müssen während der ganzen Vorbereitungszeit ungewöhnlich eng zusammengearbeitet haben; denn, was die Kritiken hervorheben und die erhaltenen Entwürfe[61)] auch heute noch zeigen, ist die schier unglaubliche Kongruenz von szenischer Raumgestaltung und darstellerischer Interpretation. Sterns Verdienst an der Aufführung wird kaum geschmälert, wenn wir annehmen, daß Reinhardt mit der Regie auch in den Grundzügen Aussehen und Funktion der Szenenbilder konzipiert hat. Die erhaltenen Entwürfe zeigen, wie Stern die Szenenbilder in einem langen Schaffensprozeß konzentriert und sublimiert hat, bis ihre endgültige Gestalt voll der Interpretation durch die Schauspieler entsprach. Die überragende Qualität der szenischen Ausstattung zu "Don Carlos" - das belegen die Skizzen und Studien zweifelsfrei - ist das Verdienst Ernst Sterns.

Reinhardt hat Schillers Drama vornehmlich nicht als das des Infanten oder des Marquis Posa gedeutet, sondern als die Tragödie Philipps II., eines einsamen alten Mannes, der un-

nschränkter Herrscher, ein machtloser Gefangener in den Fä-
en der allgegenwärtigen und allgewaltigen Inquisition ist.
lbert Bassermann spielte den König. Für diese Interpreta-
ion entstand ein Milieu, das sie erst ermöglichte und sinn-
illig machte. In einem solchen Milieu müssen die Menschen
nglücklich und einsam sein, können sie nur tragisch schei-
ern.

chon die Kostüme[61)] allein drückten eine geistige Haltung,
in Schicksal - Steifheit und Gezwungenheit aus. Die Männer
rugen fast ausschließlich schwarze, spanische Granden-
ostüme, wie man sie beispielsweise von Velasquez und El
reco kennt, reduziert auf das Typische - Halskrause, enge
niehose, Andeutung eines Brustpanzers. Das Kleid des Königs
ar kein Prunkgewand, kein Sonntagsstaat, es unterschied
ich im Grunde nicht von dem seiner Granden; nur der Orden
om Goldenen Vlies auf dem schwarzen Brustpanzer hob ihn als
onarchen hervor. Die Figurinen des Don Carlos sind die ei-
es schmalen, zu schnell gewachsenen Kindes, das in das Gran-
enkostüm gepreßt wurde und nun wie gefangen in dem engen
rustpanzer ist. Durch sein Äußeres schon war der Herzog
on Alba charakterisiert: eisgrauer Bart, schwarz und eis-
rau die gepanzerte Uniform. Daneben die traditionellen Orna-
e und Soutanen des Klerus; der Kardinalgroßinquisitor er-
chien als ein sich mühsam an zwei Stöcken fortbewegender
reis, Unbeugsamkeit und Gebrechlichkeit zugleich demonstrie-
end. Die Damen des Hofes trugen schwere Krinolinen, steife,
it einer Halskrause abschließende Korsagen, lange Ärmel,
ie an den Oberarmen halbweit gebauscht waren. Im Prinzip
aren die Kleider alle nach dem gleichen Schnitt, unter-
chieden sich nur durch andersartige, aber gleichermaßen
edeckte Farben und Muster der Stoffe. Auch die kleine In-
antin war in ein solches Kleid gesteckt. Wie die Granden-
ostüme hatten die Kleider der Frauen die spanische Hof-
racht zum Vorbild, waren aber keine Kopien, das Typische
also wieder das Gezwungene, Gepreßte) wurde hervorgehoben
nd so zum Topos dieser Inszenierung.

Von den neun verschiedenen Szenenbildern, auf die Reinhardt und Stern sich beschränkten, sind nur zu fünfen Entwürfe erhalten (in Köln) - der Garten in Aranjuez, der Audienzsaal, das Schlafzimmer des Königs, das Vorzimmer der Königin, das Gefängnis. Doch auch die übrigen Szenen lassen sich mit Hilfe von Kritiken hinreichend rekonstruieren.

Der Garten in Aranjuez, "so dicht an die Rampe (gerückt), daß er dem Prinzen Carlos fast den Raum zum Atmen nimmt",[62] war eine halbrunde Architektur mit einem Tonnengewölbe, das in die Tiefe führte. (Sicher hatte die Beschränkung des Raumes in dieser Szene auch technische Gründe; auf der Drehscheibe gab es keine Fläche für einen Schauplatz, der nur zu Beginn der Vorstellung gebraucht wurde und wahrscheinlich vor die Mauern eines Interieurs gesetzt war.) In der zweiten Szene, Hofhaltung der Königin, waren "die Bäume ihrer natürlichen Form beraubt und auf spanisch-französische Art zugestutzt und gedrillt".[62]

Die berühmteste und eindrucksvollste Szenenarchitektur der "Carlos"-Inszenierung war der Audienzsaal des Königs. Ein hoher, kahler Raum in frostigem Weiß, schwere Mauern mit mächtigen Pilastern, völlig schmucklos, nur über dem Eingang, halblinks in der Rückwand, ein Obelisk mit einem Kreuz auf seiner Spitze, in der gleichen Farbe wie das Gemäuer dahinter. Rechts an der Seitenwand stand als einziges Möbel in dem großen Raum auf einem niedrigen Podest der Thron Philipps II., "wie ein Galgen".[63] "Vor den weißen Wänden in Philipps Palast glitten die Granden wie der Hofstaat eines Gespensterkönigs dahin."[64]

Dem Vorzimmer der Königin gab ein riesiger an der linken, diagonal zur Rampe laufenden Seitenwand stehender Kamin das Gepräge, über ihm eine große Ampel. Rechts vom Kamin eine Tür nach hinten, sparsames Mobiliar, die Hauptfarbe des Raumes ein gedecktes Braun. - Wie eine Oase wirkte das Kabinett der Eboli, "das in seiner Geborgenheit und seinen warmen, weichen, molligen Tönen einer Liebkosung"[65] glich. Unmittelbar anschließend erlebten die Zuschauer einen entlar-

enden Kontrast. "Unter der trüben laternenförmigen Lampe ines düsteren Zimmers verschwören sich in abgerissenem eflüster Alba, Domingo und die Eboli ... Sie predigen ffentlich Wasser und trinken heimlich Wein."[65]

as Schlafzimmer des Königs, so zeigen zwei im Detail dif-erierende Entwürfe, war trotz der weißen Wände nicht ganz o abweisend wie der Audienzsaal, die Kälte wurde gemil-ert durch eine braun-schwarze Balkendecke und die dunkel-raunen Möbel; ein großer Arbeitstisch mit zwei Leuch-ern, ein großer Globus, ein Betstuhl und einige Stühle it hohen Lehnen; in der rechten Seitenwand ein großes Fen-ter mit gotischem Bogen. Die Rückwand öffnete sich zu iner Art Alkoven, in dem das Bett des Königs stand, dar-ber hing ein großes Kruzifix. Die beiden Entwürfe zeigen, ie Stern während der Arbeit an den Szenenbildern jedes loß schmückende, historisierende Detail darin ausmerzte nd jede Form sublimierte und stilisierte, bis sie allein em dramaturgischen Zweck des Szenenbildes diente.

as Kabinett des Königs, Schauplatz der Forderung Posas ach Gedankenfreiheit, war gegen die Nebenräume nicht völ-ig abgeschlossen, ein großes Gitter in der Seitenwand gab pitzeln und Intriganten die Möglichkeit, das Königs Ge-präche zu überwachen. Eduard von Winterstein berichtet in einen Memoiren, von diesem Raum sei eine solche Kälte aus-egangen, daß die Zuschauer den König beneidet hätten, "der n der großen Audienzszene mit Posa sich die Hände über inem kleinen Feuerbecken wärmen konnte, das in der Ecke es kahlen nüchternen Saales aufgestellt war".[66] - "Und ndlich das enge Gefängnis des Prinzen mit dem Vorhof, der uf eine Terrasse zu führen scheint und dadurch den Lärm es rebellierenden Madrid nachdrücklicher vermittelt."[67] in Gitter und kahle, graue, undurchdringliche Wände.

ie Szenenbilder zu "Don Carlos" zeichnen sich durch mehr us, als Jacobsohn meinte, der ihnen jene Selbstverständ-ichkeit attestierte, "ohne die alle Dekorationskunst ein nbefugter Ein- und Vordringling statt einer beziehungsvol-en Hilfskunst ist."[67] Daß Bühnenbilder sich nicht ungebühr-

lich aufdrängen und den Intentionen des Regisseurs entsprechen, ist noch kein Kriterium für ihre überragende Qualität. Auch Sterns Entwürfe zu "Gyges und sein Ring" beispielsweise besaßen jene Selbstverständlichkeit, ohne das Niveau derjenigen zu "Don Carlos" erreicht zu haben. Das Entscheidende ist die völlig neuartige dramaturgische Funktion des Szenenbaus als ein integrierender Bestandteil der darstellerischen Interpretation. Herbert Ihering, der ein Jahrzehnt später sehr streng mit dem Bühnenbildner Ernst Stern ins Gericht ging, wertete in einem Aufsatz in den "Blättern des Deutschen Theaters" die "Carlos"-Inszenierung als paradigmatisch für einen neuen Regiestil. "Reinhardt läßt (das Drama) ... zwischen engen, kahlen, grauen, finsteren Wänden spielen. Sie geben nicht den Thronsaal, das Schloßgemach, sondern die Atmosphäre des Thronsaals, des Schloßgemaches. Sie symbolisieren das Heimliche, Flüsternde, Schleichende, aber auch das Harte, Strenge, Despotische des jesuitisch-religiösen Fanatismus, der in diesen Räumen umgeht. Sie symbolisieren das geistig-seelische Milieu des Dramas. Statt also vom Inneren auf Äußeres, vom Wesentlichen auf Unwesentliches, vom Ganzen aufs Einzelne abzulenken, konzentrieren diese Inszenierungen (=Bühnenbilder) unerbittlich alle Gefühle des Zuschauers auf das innere Zentrum des Dramas."[68)]

Iherings an sich richtige Deutung der "Don Carlos"-Szenenbilder scheint mir letztlich einen falschen Akzent zu setzen, wenn er sie symbolisch nennt. Diese Bezeichnung drängt Reinhardt und Stern ungebührlich weit in die Nähe von Appia und Craig, deren große Anregungen auch bis ins Deutsche Theater in Berlin gelangten, die aber mit großem theatralischem Apparat etwas anderes anstrebten als die Berliner, nämlich wirklich eine Bühnengestaltung mit Symbolen, die nur in dem gespielten Drama, nicht jedoch in der Wirklichkeit eine Entsprechung haben.[69)] Der Ausdruck "psychologisches Bühnenbild" kennzeichnet nach meinem Dafürhalten

die Intentionen Reinhardts und Sterns beim "Carlos" und das Ergebnis ihrer Bemühungen besser. Stern schuf durchaus realitätsgebundene Szenerien, wenn auch keinen simplen Abklatsch der Wirklichkeit. Sie waren reduziert und konzentriert, die seelischen und implicite politischen Konflikte in dem Drama sichtbar zu machen. Sie symbolisierten die Konflikte nicht, sondern spiegelten sie. Das Milieu gab der Tragödie den Charakter der Zwangsläufigkeit.

In der Konsequenz der psychologischen Durchdringung der Szene und in der Kongruenz von Darstellung und Szene steht die Inszenierung des "Don Carlos" im Jahre 1909 auch an den Reinhardt-Bühnen lange Zeit auf einsamer Höhe.

5. MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER

In den Jahren 1909 bis 1911 veranstaltete Reinhardt mit seinem Ensemble während der Sommermonate Gastspiele am Münchner Künstlertheater. Ein wesentlicher Teil der in der bayrischen Metropole gegebenen Reinhardt-Inszenierungen war vorher schon in Berlin gezeigt worden oder wurde nach dort übernommen - mit einschneidenden, aber notwendigen Änderungen, die aus den besonderen baulichen Bedingungen am Künstlertheater resultierten. Gemäß Georg Fuchsens Theorien eines modernen Theaters war das Haus 1907/08 von dem Architekten Max Littmann erbaut worden. Ich kann es mir ersparen, die theaterideologischen Überlegungen Fuchsens genauer zu erörtern; erstens hat dies Walter Grohmann in einer gründlichen Monographie über das Künstlertheater getan,[70] der ich die Angaben in diesem Absatz entnommen habe; zweitens haben sich Reinhardt und Stern weder von Fuchs noch von seiner Dramaturgie mit sozialpädagogischer Prätention beeinflussen lassen. Architektonischer Bestandteil dieser Dramaturgie war die "Reliefbühne", wie sie im Münchner Künstlertheater zu finden war. Bei einer Öffnungsbreite von 10 m hatte sie bis zum Schlußprospekt eine Tiefe von nur 8,70 m; dazu lag

das Niveau der Hinterbühne 2 m tiefer als das der Mittelbühne (wegen der beabsichtigten Reliefwirkung), so daß die bespielbare Fläche nur eine Tiefe von knapp 6 m hatte.

Gerade die ungewohnte Form der Bühne mag Reinhardt gereizt haben, als er sich 1909 entschloß, im Künstlertheater zu gastieren. Doch schon bald versuchte er, die Beengtheit beispielsweise durch Anhebung der Hinterbühne auf die Normalhöhe etwas zu mildern. In seinem letzten Gastspieljahr beschränkte er seinen Ehrgeiz auf die Inszenierung von Operetten; offenbar hatte er künstlerisch bereits kapituliert. Die Konzeption des Münchner Künstlertheaters erwies sich ihm als Sackgasse, weil die Bühne in jeder Hinsicht unzureichend war und der Platzmangel allzu oft die werkgerechte Interpretation eines Dramas unmöglich machte.

Notbehelfe - "Lysistrata" "Revolution in Krähwinkel"

Bei der "Lysistrata"-Inszenierung - Sterns erster Arbeit als Bühnenbildner am Künstlertheater - konnte der Bau der Akropolis, der schon den Kammerspielen mißlungen war, nicht anders als grotesk wirken. Reinhardt und Stern halfen sich, indem sie von vornherein die Bühnen-Burg ironisierten und statt einer abwehrenden Mauer eine kleine Barriere errichteten, "über welche Schulbuben (also möglicherweise auch Greise) mit größter Leichtigkeit Springübungen veranstalten konnten."[71] Auch der "Revolution in Krähwinkel" waren die Raumverhältnisse im Künstlertheater sehr hinderlich. Die Hinterbühne wurde angehoben, und Stern verpflanzte, so gut es eben ging, die Berliner Dekorationen auf die beengte Bühne, die jetzt nur noch ein konventioneller, aber viel zu kleiner Guckkasten war. Das von Fuchs propagierte Reliefprinzip war damit aufgegeben.[72]

Blumensteg - "Sumurun" "Die schöne Helena"

Günstig wirkte sich im Künstlertheater aus, daß für die orientalische Liebespantomime "Sumurun", über die an anderer Stelle mehr zu sagen ist, wie schon in Berlin der aus dem japanischen Nô-Spiel stammende Blumensteg verwendet wurde, der ein Ausweichen aus dem von Stern notdürftig bebauten Bühnenkasten ermöglichte.[73] Der Blumensteg fand sich in zweites Mal in Offenbachs "Schöner Helena",[74] einer vergleichsweise nebensächlichen Inszenierung, die für uns interessant wird erst durch ein journalistisches Echo, das mit Entrüstung klar macht, wie revolutionär und verderblich einigen Leuten Sterns Bemühungen erschienen sind, den menschlichen Körper auf der Bühne von der Prüderie zu emanzipieren. Die "Augsburger Postzeitung" äußerte sich zur Aufführung im Künstlertheater: "Ein Herr Ernst Stern ... hat ... Kostüme erdacht, die sowohl durch auffallende Dürftigkeit der Bekleidung als durch die vollständige Durchsichtigkeit der dazu gewählten Stoffe, bei Vermeidung jedweden Trikots geradezu schamlos genannt werden müssen. ... Wenn man ... sieht, daß der größte Teil der Zuschauer aus jungen Leuten besteht, die kaum der Schule entwachsen sind, wenn man dann an die durch die Entfaltung solcher Laszivität entstehende Demoralisierung der heranwachsenden Generation denkt, dann kann man sich eines Gefühls der größten Entrüstung nicht erwehren und muß laut um Hilfe rufen. Wie kann man es ruhig geschehen lassen, daß eine Anzahl junger Mädchen von dem Theaterunternehmer gezwungen wird, sich alle Abende den lüsternen Augen der Zuschauer in einem jedem Schamgefühl hohnsprechenden Anzug zu zeigen. Es ist in hohem Grade betrübend, daß die Zensur, welche für das Theater doch unbestritten der Polizei zusteht, in diesem Falle so gänzlich versagt hat."[75] Der Augsburger Moralmentor hat bei Beschreibung und Bewertung der Kostüme stark übertrieben, obgleich Stern, als er die Figurinen zeichnete, eine gewisse (im Bayrischen vielleicht ungewohnte) Erotik keineswegs ausschloß. Dennoch werden wir zögern, deshalb in Stern den Schuldigen für den schon damals

diagnostizierten Sittenverfall bei der "heranwachsenden Generation" zu sehen.

Stilisierung - "Komödie der Irrungen"

Eine glückliche szenische Lösung auf der Bühne des Künstlertheaters fand Stern für die "Komödie der Irrungen". Er baute eine gebogene Brücke über den hinteren, das heißt tieferen Teil der Bühne und schuf so zwei Spielebenen, "zwei Auftrittsmöglichkeiten an der Brücke, zwei vor der Brücke und zwei aus den (das Proszenium flankierenden) Türmen..., die nun wieder ihre Funktion als Häuser versahen."[76] Endlich einmal ermöglichte die Münchner Bühne eine originelle und überzeugende, weil werkgerechte Lösung. So überzeugend, daß Reinhardt sie in die Berliner Kammerspiele übernahm, obwohl dort kein Mangel an Raum bestand. Nach Auskunft von Kritiken, die ich leider nicht anhand von Originalentwürfen kontrollieren konnte, war allerdings die Szenengestaltung in Berlin etwas aufwendiger als in München. Während, wie Grohmann referiert,[76] in München der Horizont hinter der Brücke lediglich gelb ausgeleuchtet war, sah man in Berlin durch die Brückenwölbung "die Schiffe des Hafens, die mit Absicht nur so wie hübsche Kinderspielzeuge"[77] wirkten. Das bedeutet: Als der szenische Purismus nicht mehr durch die ungünstigen Bühnenraumverhältnisse erzwungen wurde, reicherten Reinhardt und Stern ihn mit stimmungsvollen, dekorativen Details an, die - das hatte sich in München gezeigt - nicht unbedingt notwendig waren. Diese Schiffchen im Hintergrund sind ein Indiz dafür, wie wenig Reinhardt und Stern letztlich mit den damaligen szenenreformatorischen Bestrebungen gemein hatten, von Edward Gordon Craig bis hinab zu Georg Fuchs; an den Reinhardt-Bühnen war der dekorative Schnörkel nicht verpönt.

Im Ganzen gesehen war der Abstecher ans Münchner Künstlertheater ein Fehlschlag. Reinhardt konnte sich der Architektur gewordenen Theaterideologie nicht anpassen; die Folge waren inszenatorische Notlösungen und schließlich das Aus-

weichen in Operetten und Pantomimen. Als Nachspiel sozusagen zu dem mißglückten Unternehmen stattete Stern 1912 während seines Jahresurlaubs im Künstlertheater Knoblochs Schaustück "Kismet" mit einem farbenprächtigen Orient ganz eigener Art aus.[78]

5. ADAPTION ORIENTALISCHER STILE

'Sumurun"

Das Jahr 1910 brachte Stern neben einem neuen, verbesserten Vertrag mit den Reinhardt-Bühnen (Tagebuch, 5.5.1910), obwohl der alte noch nicht abgelaufen war, eine Menge Arbeit als Bühnenbildner. Dennoch (oder auch deshalb) war dieses Jahr künstlerisch für ihn vergleichsweise unergiebig - viele neoromantische und symbolistische Dramen standen auf dem Spielplan, Routinepremieren, die von den Reinhardt-Bühnen mit halber Kraft präsentiert wurden. Daneben blieben ihm als Ausstattungschef die gewohnten Verwaltungs- und Organisationsaufgaben in Berlin und während des Sommergastspiels in München, obgleich Reinhardt am Künstlertheater nicht mehr so viele Premieren herausbrachte wie noch im Vorjahr.

Ein verwickeltes Liebesdrama im 1001-Nacht-Milieu mit Scheich, Harem, Eunuchen, Sklaven, Gauklern, Teppichhändlern feierte in Sterns Bühnenbildern und Kostümen, unter Reinhardts Regie in halb Europa Triumphe: die Ballettpantomime "Sumurun" von Friedrich Freksa und Victor Hollaender. Stern entwarf hierfür eine phantastische "orientalische" Architektur - ganz in Weiß. Die Szenenbilder sollten sich nicht durch grelle Buntheit aufdrängen, sondern ein beruhigender Gegenpol zu den farbigen Kostümen sein.[79] Das stilistische Vorbild für die Kostüme war nach Auskunft Sterns "samarkandisch-bucharisch mit indisch-malaischem Einschlag", wenn man sich darunter etwas vorstellen kann. Immerhin, der indische Einfluß war deutlich auszumachen an den Kopfbedeckungen, den Turbanen. Die Frauen trugen neben schwarzen Turbanen und Ge-

sichtsschleiern lange dünne Hemden aus dunkler Batikseide, damit war ihre Garderobe vollständig. "Die Frauen gingen alle barfuß und trugen als Schmuck Holzperlen und einen Zehenring. Diese Sparsamkeit brachte mir den Dank der Geschäftsleitung ein."[80] Nur der weibliche Bösewicht, eine Tänzerin, war auffallender gekleidet, mit einem knappen Jäckchen und einem Tanzrock aus metallisch grün schimmerndem Material. Da die Figurinen zu "Sumurun" offenbar verloren gingen und ich deshalb im wesentlichen auf Sterns eigene Angaben angewiesen bin, läßt sich leider das Aussehen der männlichen Darsteller nur unzureichend bestimmen. Der männliche Bösewicht, ein Buckliger, war wie ein Pierrot weiß geschminkt, die Eunuchen trugen grüne Schädel. Die szenische Besonderheit der "Sumurun"-Inszenierung war, wie schon erwähnt, der dem Nô-Spiel entlehnte Blumensteg, "ein schmales Laufbrett, das sich von der Bühne über das Orchester bis tief in den Zuschauerraum fortsetzte."[81] Dieser japanische Import war so ernst natürlich nicht gemeint, eine szenische Pointe hauptsächlich, kaum als zukunftsweisendes Experiment konzipiert, eine besonders im Künstlertheater nützliche Spielerei. "Sumurun" wurde später im Londoner "Coliseum" (danach auch in New York und Paris) gegeben; man baute in London exakt die Dekorationen getreu Sterns Entwürfen nach und bepinselte sie anschließend nach eigener Inspiration mit grell bunten Arabesken. Stern war ehrlich entsetzt, ließ sie in letzter Stunde weiß übertünchen und erntete ob der erstaunlichen farblichen Ökonomie einen großen Erfolg.[82] Ausgerechnet in Paris beklagte sich ein Kritiker über den Realismus der Liebesszenen und registrierte "un abus de nudité".[83] Für die Bühne des Münchner Künstlertheaters, die für solche Schaugepränge wirklich nicht proportioniert war, mußte Stern völlig neue Szenenbilder entwerfen. Für den Haremsbau beispielsweise kompensierte er die fehlende Tiefe dadurch, daß er einen dreistöckigen Gerüstbau errichtete, "der jenseits der Konvention die Entfaltung bewegter Pracht und ungezwungener Lebendigkeit ermöglichte."[84]

"Turandot"

Vielleicht veranlaßte der internationale Erfolg der Pantomime "Sumurun" Reinhardt, dieses Feld der Theaterkunst weiter zu bebauen. Jedenfalls folgten auf diesem Sektor 1911 eine Bearbeitung von Gozzis "Turandot", in der Atmosphäre mit "Sumurun" verwandt, und das große Schaustück "Mirakel". Die Inszenierung von "Turandot" (nach Gozzi von Vollmoeller, mit der Musik von Busoni) läßt sich in ihrer dekorativen Vielfalt nicht schlüssig beschreiben, zumal die erhaltenen Figurinen und Dekorationsentwürfe[85)] nicht sehr reichhaltig und obendrein oft nur Vorstudien sind. Und in den Kritiken finden sich zwar enthusiastisches Lob für Reinhardt und Stern und zuweilen hinreißende Impressionen von der Aufführung; doch Impressionen lassen sich, wenn man sie nicht durch eine Reihe konkreter Details belegen kann, ohne Verschiebungen oder Verfälschungen kaum objektivieren.

Konzentrieren wir daher zunächst unser Augenmerk auf einen Aspekt, der "Turandot" in einen übergreifenden Zusammenhang stellt. Stern hat vor der Premiere für die "Blätter des Deutschen Theaters" einen Artikel, "Chinoiserie", geschrieben und sich darin mit der Darstellung des Chinesischen auf der Bühne beschäftigt, wenn es sich zudem um eine Komödie des Rokoko handelt. Im Prinzip ähnliche Fragen hatte er vier Jahre vorher, bei der Vorbereitung des "Revisor", in seinem Tagebuch gestellt. Damals fragte er, getreu den Maximen des Herzogs von Meiningen, nach dem historisch und geographisch fixierten Kostüm auf der Bühne, und er entschied sich gegen die geschichtliche Korrektheit für das stimmungsvolle Lokalkolorit. Jetzt, bei der "Turandot", interessierten ihn die Theoreme Georgs II. nicht mehr, ihm ging es allein um die beste und geschlossenste dekorative Wirkung. Er schreibt, das naive, von relativ wenig Wissen belastete Verhältnis des Rokoko zu China und dessen Kunst sei inzwischen verloren. "Wir wissen heute auch sachlich so viel mehr über China, daß es uns töricht erschiene, auf die Fülle zu verzichten; wir brauchen uns aber von diesem

Wissen nicht beugen zu lassen, und auch uns soll es nicht mehr bedeuten als Ornament und Arabeske. Eine heutige Aufführung von Gozzis 'Turandot' kann nicht ein China bringen, gesehen mit den Augen des Rokoko, sondern ein China, wie wir es heute empfinden, aber mit derselben Freiheit und Heiterkeit wie das 18.Jahrhundert."[86] Das Entscheidende ist die Freiheit, Bühne und Darsteller so auszustatten, wie es die Phantasie sich vorstellt und es dem theatralischen Anlaß angemessen ist. Einige Jahre später, in der Inszenierung der "Grünen Flöte", hat Stern den chinesischen Stil noch wesentlich freier abgewandelt und aus einigen Topoi der chinesischen Kunst eine Chinoiserie à la Stern gemacht.

Einige rekonstruierbare Details der "Turandot"-Aufführung geben uns wenigstens eine bescheidene Ahnung vom Ganzen. Stern kündigte in dem Vorausartikel an: "Wir bauen über dem Thronsaal Kaiser Altoums eine chinesische Phantasiestadt aus beleuchteten Papierhäuschen, lassen Turandot in einem Gitterzimmer aus Lack wohnen, Prinz Kalaf träumt seinen Liebestraum behütet von zwei Riesenvasen."[86] Von dieser Szene ist ein Entwurf erhalten, er zeigt einen aus Holz konstruierten Innenraum mit goldener Holzgitterornamentik, die gleichermaßen an China wie an den Jugendstil erinnert. Von der Decke hängen Laternen, der Boden ist im Mittelgrund um zwei Stufen vertieft. Rechts und links davon stehen zwei Vasen, deren Höhe auf dem Entwurfblatt mit 3,50 m angegeben ist. Die Hauptfarben in diesem Raum sind Grau, Gold und Rotbraun. Außerdem sah ich noch Entwürfe zu zwei Vorhängen, einem roten mit riesigem blau-gelbem Drachen und einem blauen mit zwei dezent farbigen Schmetterlingen darauf; vor diesen Vorhängen spielen sich jeweils prozessionsartige Umzüge ab. Auf einigen anderen Blättern probierte Stern die Wirkung der Kostüme in verschiedenen Farbschattierungen aus.

"Wie in der ganzen Vorstellung Erzähltes gern und oft mit Glück illustriert wird, so hatte man dem venezianischen Urdichter zuliebe in Peking eine Seufzerbrücke gebaut, die mit den abgehauenen Köpfen der Freier ausgestattet war... Die erste Seite der Seufzerbrücke war schon ganz besetzt mit

diesen auf Stecken gespießten Bleichgesichtern, die andere Seite hatte noch leere Plätze, und sie werden den Morituris gezeigt. Da aber die Köpfe alle wie Haubenstöcke aussehen, ist das Ganze gar nicht schauerlich, sondern nur komisch." (Paul Schlenther)[87] Allein diese Brücke macht zur Genüge deutlich, warum Reinhardt nicht die Schillersche Bearbeitung der "Turandot" als Text benutzen konnte.

Da die wenigen rekonstruierbaren Details Bruchstücke bleiben müssen, sei ein Teil aus Jacobsohns Impressionen zitiert, die einen Hauch der Atmosphäre, die dieser Inszenierung eignete, vermitteln. "Er (Reinhardt) baut ein Fabelland mit der nicht genug zu schätzenden Hilfe seines Ernst Stern, der nie geistvoller, nie phantasiereicher, nie farbentrunkener, nie prachtstrotzender war als hier, und der immer graziös, immer schwerelos bleibt. Das Auge sieht sich nicht satt. Ein lustiges Gewimmel von buntester Lebendigkeit. Lack, Porzellan und Bambus, Lampions, Vorhänge, Gitterwerk. Zierliche Thrönchen, Türmchen, Fähnchen. ... Dies alles will nichts sein als Farbenrausch. Orgien in mannigfachem Grün, in Lila, Rosa, Gold, in Kobaltblau, Orangegelb und Irisweiß. Fabelhafte Wesen, Drachen, Kraniche und mystisches Geflügel jeder Art, Lilien, Glycinien und hingehauchte Blüten fremder Gegenden schlingen sich prunkvoll und kunstvoll, dräuend oder erheiternd, durch schwarze, stumpfrote und violette Vorhänge, die einer nach dem anderen in die Höhe schweben, wenn im Halbdunkel Eunuchen und Krieger, Schranzen und Prinzen mit Papierlaternen, Schwertern, Schirmen, Sänften und Baldachinen daran vorbeigezogen und gegeistert sind: eine Phantasmagorie von bezaubernd fremdartigem Geschmack... Vasen wachsen sich zu Türmen aus... Durchblicke gibt's auf Berge und in Gassen, hinauf zu Schlössern und in einen Tempel, wo Chinas Gottheit wie ein Nilpferd thront... Aus alten Märchen winkt es. Köstlich. Der halbierte Serail dreht sich, bis er zum ganzen, säulengetragenen Diwan wird. Vergnügte Kandelaber aus Papier und Stäbchen baumeln vom Plafond. Sublim bestickte Kissen bieten Sitzgelegenheiten."[88]

7. MALERISCHE INTERPRETATION EINES DRAMAS

"Penthesilea" (Abb. 21-26)

Wenn Stern zuweilen nur als Gehilfe Max Reinhardts apostrophiert wird, so kann dieses Urteil zumindest nicht für die Inszenierungen gelten, an denen der Chef des Deutschen Theaters in keiner Weise beteiligt war, beispielsweise für Kleists "Penthesilea".

Regisseur war der Literat Felix Hollaender, der nicht an optischen Wirkungen interessiert war und nicht fähig, sie zu erreichen. Er ließ Ernst Stern, wie dieser glaubhaft versichert,[89] volle Freiheit für die Gestaltung von Bühne und Kostümen. Stern nutzte diese Ungebundenheit derart, daß seine Inszenierung lange Zeit vorbildlich blieb und Schule machte, nicht nur bei Aufführungen der "Penthesilea". Erst in den zwanziger Jahren, als man mit dem Bühnenbild nicht mehr in erster Linie den Schauplatz sichtbar machen, sondern die innere Struktur des Dramas und der Personen wiedergeben wollte, wurde sein Entwurf von der Zeit überholt. Es ist nicht ohne Pikanterie, daß nur wenige Wochen vor dem Deutschen Theater im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin "Penthesilea" Premiere hatte - in einer Inszenierung, die in einem peinlich grotesken Ausmaß von Makart und der "Gartenlaube" geprägt schien.

Stern hat ausführlich über seine Arbeit an der "Penthesilea" berichtet und darin die Entstehung einer Inszenierung geschildert, die ein klassisches Drama allein vom Optischen und Dekorativen her interpretierte.[90] Diese Berichte ergänzen sehr günstig die erhaltenen Entwürfte und Figurinen[91] und geben Einblick in seine Arbeitsweise.

Kleist beschränkte sich darauf, den Schauplatz des Dramas lapidar anzugeben: "Szene: Schlachtfeld bei Troja". Stern suchte nun im Text nach Hinweisen auf Details der Landschaft und auf Veränderungen des Schauplatzes und berücksichtigte alles, was er so fand, in seiner szenischen Konzeption - Felsen, Brücke, Tal, Hügel, Zypressen, Hain... "Da eine Än-

derung der Szene einerseits vom Gedicht bedingt ist, andererseits es eigentliche Aktschlüsse nicht gibt..., sah ich mich genötigt, die Drehbühne zu verwenden."[92] Auf die Scheibe baute er zwei langgestreckte, dem Kreisbogen folgende Hügel; eine plumpe, leicht gewölbte Steinbrücke überspannte das zwischen den Wällen liegende Tal. "Hügel I ist mit lehmfarbenem wie Sandboden wirkendem Stoff bespannt; Hügel II mit kurzem, welkem Rasen belegt, unterscheidet sich in Farbe und Formation ganz scharf von Hügel I. Das Tal zwischen beiden ist wie gepolstert mit frischem, grünem Rasen. Auf Hügel I, wo er am sanftesten zum Tal abfällt, stehen zwei hohe Zypressen, sie beschatten eine in Fels gehauene Quelle und eine barbarisch bemalte und vergoldete Dianenstatuette, die die Amazonen aus Anlaß des Rosenfestes aufstellen. Die Brücke ist aus rotem Stein, auf ihr spielt sich der erste Auftritt der Griechen und Achills ab. Während des Abgehens der Griechen, das fluchtartig sein muß, erfolgt eine offene Drehung, der Schauplatz ändert sich zu Hügel I, und Penthesilea tritt mit den Amazonen auf. Die Rosenmädchenszene spielt im Tal an der Quelle, die Hauptszene Achills mit Penthesilea wieder auf den sanften Abhängen von Hügel I, während man Hügel II als dunkle Silhouette im Hintergrund hat und die Zypressen durch Drehung nach links gekommen sind. Die Schlußszene des Dramas spielt bei düsterem Abendrot zwischen Felsblöcken auf dem zweiten Hügel."[93] Hinter der Drehscheibe befand sich der weiße Rundhorizont, der, je nach Bedarf, in verschiedenen Farben und Helligkeiten angestrahlt werden konnte. Stern verwandte seine ganze Mühe darauf, malerische und stimmungsvolle Wirkungen zu erreichen: "Die Griechen und Amazonen stehen meist vor einem schwefelgelben, unwirklichen, aber als Hintergrund durchaus günstigen Himmel. Im letzten Teil des Stückes unterstützt ein bläuliches Rot des Horizonts wirksam die Vorgänge."[94]

Auf den ersten Blick erscheint die von Stern gestaltete Bühne bestechend, eine klar strukturierte, in wechselnden

Aspekten sich verändernde Landschaft, der Handlung des Dramas angemessen und dienlich. Doch nach etwas intensiverer Beschäftigung mit den "Penthesilea"-Entwürfen kommen Zweifel, ob der dekorative Aufwand nicht zu groß war und zuviel Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Seltsam mutet jedenfalls an, daß er die Scheibe sich bei offener Bühne drehen ließ, was auf ein erstaunlich hohes Vertrauen in die Illusionskraft der Bühnen-Landschaft deutet - oder auf ein Mißachten der Zuschauerperspektive. Jacobsohn: "Wenn man zu unserer Phantasie nicht das Zutrauen hat, daß sie einen einzigen Ausschnitt für die Totalität nimmt, darf man uns auch die Illusion nicht durch einen Einblick in den Mechanismus des Theaters zerstören."[95] Noch deplacierter scheint mir, daß Penthesileas Hundemeute sich leibhaftig auf der Bühne tummeln durfte.[96]

Mindestens ebenso wichtig wie der Szenenaufbau waren die Kostüme. Betrachtet man eine Photographie der Titelheldin im Königlichen Schauspielhaus - ein ältliches Mädchen mit zerzauster Allongeperücke und Eichenlaub darin, mit glänzendem Brustpanzer und wallendem Rock - fallen einem unziemliche, durchaus nicht klassische Vergleiche ein; es ist schier unglaublich, daß die Zuschauer damals über diese Gestalt nicht gelacht haben. Daß er die "Penthesilea" bei der Gestaltung der Kostüme aus dem Dunstkreis dieses Pseudohistorismus befreit hat, ist ein Hauptverdienst Sterns.

Die erhaltenen Figurinen und Sterns ausführliche Beschreibungen geben ein plastisches Bild von den Kostümen. Ihnen allen gemeinsam - die Gewänder der Priesterinnen selbstverständlich ausgenommen - was das Aussehen, als seien sie in vielen Kämpfen getragen, abgewetzt und verschmutzt worden. Patina und schlichte, zweckmäßige Form gaben den Abglanz des kriegerischen Geschehens - güldene Panzerhemden, spiegelblank und kostbar, hätten ganz anders gewirkt. Die Griechen trugen über einem kurzen weißschmutzigen Chiton einen ornamentierten Lederpanzer, zum Teil mit Kupferplättchen besetzt, dazu einen Kupferhelm mit Nasen und Wan-

genschutz und hohem Roßhaarkamm; ein Teil des Griechenheeres trug lederne, kupferbeschlagene Schienbeinschützer. Die Rüstungen der Könige waren etwas reicher geschmückt als die der Soldaten, doch keine Prunkgewänder, sondern vergleichsweise Offiziersuniformen.

Während es für die Kostüme der griechischen Krieger bekannte Vorbilder aus klassischer Kunst gibt, fehlen sie weitgehend für die mythischen Amazonen. Stern mußte ein passendes Habit für sie erst suchen. Zunächst zeichnete er nach dem Muster griechischer Vasenmalerei die Amazonen in phrygisch-skytischer Tracht, in langen, engen bunt quergestreiften Hosen, die den militanten Frauen ein katzenartiges, leicht dekadentes Aussehen gaben. Keine Lösung, die befriedigen konnte. Er glich schließlich die Kostüme der Amazonen denen der Griechen an, was zweifellos den Kleistschen Vorstellungen nahe kam: ein den halben Oberschenkel bedeckender Chiton, ein Brustpanzer aus Leder, durch verschieden oxydierte Kupfer- oder Eisenschuppen verstärkt. Die Kopfbedeckungen unterschieden sich je nach der Funktion der Kriegerinnen, denn das Amazonenheer war differenzierter gegliedert als das der Griechen. Die schwerbewaffneten Streiterinnen kämpften mit kurzen Schwertern und Wurfspeeren; sie trugen wie die Griechen Helme mit hohen Roßhaarkämmen, die Bogenschützen unter den Frauen - der Bogen maß 1,40 m Höhe und war mit Fellstücken verziert - phrygische, mit Straußenfedern geschmückte Kappen; die leichtbewaffneten Amazonen schwangen Doppeläxte und waren durch Eisenhelme mit Nasenschutz und Straußenfedern von ihren Kampfgenossinnen zu unterscheiden. Die Rosenmädchen waren in lange, glatte, zartfarbige Gewänder gehüllt, die Oberpriesterin trug über einem langen, reichlich bunten, hemdartigen Rock einen Goldüberwurf, dazu eine kurze weiße Schleppe und eine goldene, funkelnd dekorierte Haube. Alle Akteure auf der Bühne waren braun geschminkt, die Amazonen als die Fremden erheblich dunkler als die Griechen.

Mit dem Entwurf der Szene und der sorgsam aufeinander abgestimmten Kostüme war Sterns Bemühen um die "Penthesilea"

noch nicht abgeschlossen. Die Inszenierung am Deutschen Theater ist in mancher Hinsicht ein Unikum. Nicht nur konnte der Bühnenbildner auf seinem Felde frei und unbeeinflußt schaffen, ohne auf die Intentionen des Regisseurs achten zu müssen, sondern dieser beschränkte sich ganz bewußt auf die Einstudierung des Textes mit den Schauspielern und überließ dem Bühnenbildner auch noch die Bewegungsregie und damit fast die ganze eigentlich theatralische Arbeit.[97] Da wegen der sommerlichen Theaterpause die Bühne des Deutschen Theaters ungenutzt war, konnte Stern mit einer stattlichen Statistenschar (Schauspielschüler, Sportler, Anhängerinnen der Nacktkultur) gründlich proben. Er entwarf eine regelrechte Choreographie, wies die Krieger und ihre Gegnerinnen an, wie sie eine Anhöhe stürmen, wie sie angreifen und sich verteidigen sollten. Gleichsam nach strategischen Gesichtspunkten plazierte er die streitenden Parteien so auf dem Gelände, daß der wechselnde Kampfverlauf motiviert wurde, etwa indem die jweils überlegene Streitmacht auf einem der Hügel stand und den aus dem Tal anrennenden Gegner leicht abwehren konnte.[98] Sein Augenmerk "war ständig darauf gerichtet, eine bildmäßige Harmonie zu erzielen."[98] Oft ließ er die Gestalten auf den Hügeln vor dem angestrahlten Horizont als Silhouetten erscheinen. Diese malerische Umsetzung des Dramas erscheint heute etwas opernhaft (doch vielleicht ist Kleists Tragödie anders nicht zu spielen). Unterstellt man, daß eine homogene theatralische Darstellung angestrebt wurde, dann war es widersinnig, daß der Regisseur sich auf die Einstudierung des Textes beschränkte und die optische Gestaltung von Anfang an dem Gutdünken des Bühnenbildners überließ. Dem aufmerksamen Jacobsohn, der von diesem Modus nichts wußte, entging gleichwohl das Zwiespältige dieser Aufführung nicht: "Wäre 'Penthesilea' eine Pantomime - sie brauchte nicht besser inszeniert zu werden."[99] Das ist sicherlich eine Anerkennung für den Bühnenkünstler Stern, für den als Regisseur zeichnenden Hollaender war es keine. Ein Regisseur wie Reinhardt, der immer akustisches und optisches Spiel als Einheit sah und behandelte, hätte ohne Zwei-

fel aus der Pantomime mit Text eine geschlossene Interpretation des Dramas geschaffen. Diese Hypothese schmälert nicht Sterns Verdienst an der tatsächlich entstandenen Aufführung.

7. THEATER IN DER ARENA

In München, als er des Künstlertheaters überdrüssig wurde, begann Reinhardt seine jahrelangen Wiederbelebungsversuche des antiken Amphitheaters, die schließlich im Großen Schauspielhaus ihren Höhepunkt fanden. Er wollte das "Theater der Fünftausend" als neue, gültige inszenatorische Form und als soziale Institution etablieren. In der zum Münchner Ausstellungsgelände gehörenden Musikfesthalle inszenierte er neben der bereits erwähnten "klassischen" "Orpheus"-Inszenierung, die "Orestie" des Aischylos (Stern war an dieser Aufführung nicht beteiligt) und den "Ödipus" des Sophokles, zu dem Stern die Kostüme schuf. Lange Zeit zog Reinhardt oft und gern zu seinen Großrauminszenierungen andere Künstler für den Szenenbau heran und ließ Stern nur die Kostüme entwerfen. Offenbar traute er seinem "Maler" nicht zu, daß er eine imposante Architektur in das Zentrum eines Riesenraumes setzen könne. Für "König Ödipus" schufen Franz Geiger (in München) und Alfred Roller(in Berlin) eine mächtige Tempelfront als Rückwand zur Spielfläche, von dort führten Stufen hinunter in die Orchestra. Stern entwarf Masken für den Chor, den Reinhardt souverän durch den weiten Raum dirigierte. Scheinwerferstrahlen dienten zur weiteren Gliederung.

"The Miracle" (Abb. 27)

Nimmt man den Erfolg beim Publikum als Richtschnur, dann zählt eine theatralische Schaustellung, die am Vorweih-

nachtsabend 1911 in der Londoner Olympia Hall Premiere hatte, zu den bedeutendsten Produktionen in Reinhardts und Sterns Karriere: "The Miracle" von Carl Vollmoeller, mit der Musik von Engelbert Humperdinck. "The Miracle" (oder: "Das Mirakel") ist eine Pantomime, die, basierend auf einer Legende von Gottfried Keller und einem Drama ("Schwester Beatrix") von Maurice Maeterlinck, die Geschichte einer schönen Nonne erzählt, die von einem Ritter aus Kirche und Andacht entführt wird. In ihrer Angst,fast instinktiv, raubt sie den Christus-Knaben aus den Armen der wunderwirkenden Madonnenstatue, zu deren Füßen sich die Szene abspielt. Draußen in der Welt führt die Nonne ein sehr bewegtes und sündhaftes Leben, sie wird Anlaß zu allerlei Händeln, zu Mord und Totschlag. Während dieser Zeit verrichtet die Madonna, die sich von ihrem Thron erhoben hat, unerkannt den Dienst der abgefallenen Schwester. Am Ende kehrt diese in das Kloster zurück, gebeugt, geschunden, geschlagen, in ihren Armen ein totes Kind. Die Madonna nimmt dieses Kind an Stelle des Christus-Knaben auf ihren Arm und ist wieder Statue, während die Nonne zurückgefunden hat zu ihrer Berufung. Das ist in großen Zügen der Inhalt der Mysterienpantomime.

Die Olympia Hall, riesig in ihren Ausmaßen, hatte, "eine lange, weite, mit Steinplatten belegte Bodenfläche, auf beiden Langseiten und einer Querseite von ansteigenden Sitzreihen umfaßt. Die zweite Querseite war frei, das heißt ohne Sitze. Dort gab es nur eine Anzahl großer Öffnungen, durch die bei Turnierspielen die Reiter hereinkamen. ... Unsere Pantomime sollte mitten in der Halle spielen, denn nur was dort geschah, würde in dem Riesenraum dem Zuschauer deutlich sichtbar sein."[100] Um der Prätention, sie führten so etwas wie ein traditionelles Mysterienspiel auf, gerecht zu werden, beschlossen die Inszenatoren, die Mehrzweckhalle in eine Kathedrale zu verwandeln; diese Umgestaltung war Sterns erste Aufgabe: "Der gotische Stil des 15. Jahrhunderts, den man 'Flamboyant' nennt, bot mir die besten Möglichkeiten, starke Bildwirkungen zu erzielen. Zu-

nächst für die Architektur der Kirche... Die Spitzbogen schießen empor, umrankt von überreichem Maßwerk. Aus diesem sprießen unwahrscheinlich verschnörkelte Auswüchse, Kreuzblumen, die sich blähen und winden, ausgezackte, spiralig gewundene Blätterbündel, Früchte, die bei näherer Betrachtung zu fratzenhaft verzerrten Gesichtern werden."[101] Dem Stil der Architektur entsprachen die Kostüme,[102] die schon wegen der Entfernung der Akteure vom Publikum auffallend und übersteigert sein mußten. "Die Frauen trugen förmliche Spitztürme auf den Köpfen, aus den Riesenhüten der Männer flammten steife Stoffalten in die Höhe. Man konnte sich gar nicht genug tun an ungeheuren Ballenärmeln und endlosen Schleppkleidern."[103] Dazu an den ohnehin schon papageienbunten Kostümen eine Menge glitzernder Applikationen aus Goldbrokat und Straß.

Sehr erheblich war auch der technische Aufwand, der für die Aufführung getrieben werden mußte; und es ist kein Zufall, daß gerade er großen Eindruck auf die Kritiker machte. "Reinhardt[104] hat ein Wunder geschaffen. In nicht ganz vier Wochen wurde die Kathedrale gebaut, die Beleuchtung installiert, die große Versenkung (die größte, die je in einem Theater gebaut wurde) ausgehoben, die Maschinen für die Versenkung für das Kathedraltor und der riesige Hügel, der mitsamt seinen Tannen zweimal in die Mitte der Halle rollt, gebaut, der Chor, das Orchester und die große Masse der Statisten gedrillt und 1 200 000 Mark ausgegeben."[105] An der einen Schmalseite der Halle wurde eine Wand errichtet mit einer 30 m weiten kirchenportalähnlichen Schiebetür, durch die für die Szenen in der feudalen Welt ein tannenbestandener Hügel geschoben werden konnte, der dem Statistenheer und den kämpfenden Rittern hoch zu Roß standhalten mußte. Die Hebebühne befand sich im Zentrum der Halle und gestattete großzügige vertikale Veränderungen des Terrains.

Das erstaunte Jonglieren mit Superlativen und Millionensummen seitens der Kritik offenbart die Zwiespältigkeit der "Miracle"-Produktion. Unangenehm fallen noch der Grö-

ßenrausch und die Prätention des Unternehmens auf, wobei verständlich ist, daß der Theatermensch Reinhardt den Möglichkeiten, die sich ihm in London boten, nicht widerstehen konnte. Hier fand er wieder einmal die Möglichkeit, das "Theater der Fünftausend" (es waren viel mehr Zuschauer) zu praktizieren - Amphitheater, Arena, Circus Maximus. Er konnte, unbeschränkt etwa durch einen kleinen Etat, Dekorationen, Kostüme, Requisiten herstellen lassen und wahre Heerscharen von Komparsen ad libitum zu Prozessionen, Kämpfen und Orgien lenken. Hier eigentlich zum ersten Mal konnte er die Zuschauer in die Aufführung mit einbeziehen, die Rampe aufheben, was er 1920 im Großen Schauspielhaus bei der "Danton"-Inszenierung bis an die Grenze des Möglichen gesteigert hat. Die ganze Olympia Hall war ausgekleidet mit schwellender Gips-Gotik, war Bühne und sollte, das war die Absicht, Kirche sein. In dem Zuschauer sollte die Illusion geweckt werden, einige Jahrhunderte zurückversetzt zu sein und einem wirklichen Mysterienspiel zuzuschauen. Und hier beginnt die Prätention peinlich zu werden. In Ausstattung und Realisation war "The Miracle" nichts anderes als eine gigantische Revue, und eine gemeinsame Ebene von Gottesverehrung und show business gibt es sehr selten, zumindest nicht auf einem annehmbaren Niveau. Historisch gesehen war das Mysterienspiel ursprünglich eine direkte Erweiterung des Gottesdienstes, Gottesdienst mit anderen Mitteln. In der Londoner Olympia Hall jedoch war das Mysterium kein Anlaß ad majorem dei gloriam, sondern der Vorwand für enorme Prachtentfaltung, für Gips-Gotik und volle Kassen. Wenn man Kitsch dadurch definiert, daß ein "künstlerisches" Produkt der eigenen Prätention bei weitem nicht genügt, dann waren die Londoner und die folgenden "Mirakel"-Produktionen Kitsch. Ein Vergleich mit "Sumurun" oder "Turandot" macht den Unterschied deutlich. Dort hatten die dekorativen und kostümlichen Finessen, und es waren nicht wenige, nur den einen Zweck, gemeinsam mit der jeweiligen Handlung und deren Präsentation durch die Schauspieler, das Publikum zu unterhalten, durch Verwand-

lungen zu überraschen. Und keine Anmaßung, die dem leichten Spiel eine metaphysische Bedeutung verleihen sollte.

Sieht man von der Diskrepanz zwischen dem Inhalt der Pantomime und ihrer Präsentation[106] und damit vom künstlerischen Wert ab, war die rein technische Leistung (schon allein quantitativ) der Inszenatoren durchaus respektabel. Nur ein Bühnenbildner, der sich seiner Mittel sicher war, und aus dem Vollen schöpfte, dessen Phantasie gleichsam übersprudelte, konnte die Halle derart formenreich verwandeln, konnte eine neue Welt schaffen, der ein zauberischer und manchmal etwas barbarischer Glanz des Märchens anhaftete. Mit Hilfe der virtuos beherrschten Technik entstand ein glanzvolles Panorama einer verklungenen Zeit. Die deutsche Erstaufführung zeigten Reinhardt und Stern 1914 im Berliner Zirkus Busch.

"Festspiel in deutschen Reimen" (Abb. 28)

Im Inszenierungsstil und in den Ausmaßen knüpfte Gerhart Hauptmanns "Festspiel in deutschen Reimen" an die "Mirakel"-Pantomime an. Reinhardt und Stern führten es 1913 zum hundertjährigen Jubiläum der deutschen Freiheitskriege gegen die napoleonische Herrschaft in der Breslauer Jahrhunderthalle auf. Thematisch war diese Produktion so etwas wie ein Vorgriff auf manche Inszenierungen der Berliner Reinhardt-Bühnen während des Ersten Weltkrieges. In der Mitte der Breslauer Halle - ein riesiger Rundbau an der Schwelle zum Betonfunktionalismus - lag eine weite, arenarunde Orchestra, die stufenweise zu einer dreigestaffelten, gotisch gerahmten Bühne anstieg. Die Anordnung der Spielflächen glich bis zu einem gewissen Grade der im Berliner Großen Schauspielhaus. Die Jahrhunderthalle faßte etwa fünftausend Zuschauer, die die Orchestra von drei Seiten umgaben - so schien der Traum vom Theater der Fünftausend erfüllt, zumindest numerisch.[107]

Er habe, schrieb der Erbauer der Halle, Max Berg, im Jahre 1922, angestrebt, "das Schauen so in den Worttext hineinzuweben, die Dichtung so stark mit der bildlichen Darstellung zu durchdringen, daß aus einem selbständigen Nebeneinander von Wort und Bild ein einheitliches Miteinander entsteht. Weder Bild noch Wort illustrieren einander, sondern die Bilder sprechen ihre eigene Sprache mit."[108] Diese Dramaturgie, die einen erheblichen dekorativen Aufwand erforderte, war, anders als Reinhardts zeitweiliger Hang zum Schaugepränge, Ausfluß einer sozialreformerischen Konzeption: Neue Volksschichten sollten dem Theater (das bedeutet: der Bildung) erschlossen werden. Reinhardt fühlte sich ebenso wenig an Theorien gebunden wie sein Bühnenbildner Stern. Hauptmanns "Jahrhundertfestspiel", strukturell eine Revue mit Rahmenhandlung, bot beiden reiche Betätigungsfelder; zweitausend Akteure und Komparsen waren einzukleiden und durch den Raum zu dirigieren, Orchestra und Bühne mußten für die verschiedenen Szenen gegliedert und charakterisiert werden. Die Rahmenhandlung mit dem Direktor - einer Gottvater-Allegorie in einem langen, nachtblauen, sternenbesetzten Mantel und mit langem weißem Bart - und seinem Helfer Philistiades, einem Jüngling à la grecque, gibt vor, das ganze Drama sei ein überdimensionales Puppenspiel. So holte der Direktor zu Beginn der Aufführung aus einer großen Kiste Marionetten, die, von Stern liebevoll und witzig modelliert, historische Persönlichkeiten darstellten; die eines großen Auftritts im Puppen-Welt-Theater nicht für würdig befunden wurden, verschwanden wieder in der Funduskiste, dem Abstellraum der Historie. Zu den Persönlichkeiten, die Hauptmann als bedeutend genug anerkannte, die auftreten durften nicht als Puppen, sondern von Schauspielern dargestellt, gesellten sich allerlei mehr oder weniger prätentiös allegorische Gestalten - Pythia, die Kriegsfurie, "Athene Deutschland" als Metamorphose einer deutschen Mutter usw. Die Wirkung des Festspiels auf das Publikum beruhte nach Ansicht der Kritiker nicht auf dem stellenweise recht holprigen Text voller Phi-

losopheme und Banalitäten, sondern auf den von Reinhardt dynamisch gesteuerten und von Stern vielfältig ausgestatteten Massenszenen.

Der Anfang wurde gemacht mit dem hemmungslosen Pöbel, der zur Carmagnole im Paris der Großen Revolution, das durch zwei Podeste mit Straßenlaternen in der Orchestra angedeutet war, tanzte. Danach der Karnevalszug (eine Art Mummenschanz), der Stern wiederum Gelegenheit bot, seine schöpferische Vielfalt zu beweisen - Masken, Fratzen, groteske und schaurige Kostüme, Fastnachtsembleme; in dieser Szene war die Symbolhandlung, die Verhöhnung des Reichsadlers, ganz ins Optische integriert. In der nächsten großen Szene bevölkerte Biedermeierpublikum in den typischen bürgerlichen Kostümen der Zeit die Bühne, um den Philosophen und Volkshelden zuzuhören. Dann der Zug der deutschen Mütter, einmündend in die Apotheose der deutschen Athene. "Und gegen den Schluß hin ... hat Reinhardt noch im letzten Augenblick der Vorbereitung den guten Einfall gehabt, an die Stelle von Hauptmanns Kriegervereinsfestzug mit Portraitköpfen, Emblemen, Fahnen und dergleichen eine stille, feierliche Wallfahrt der Volksmenge über die Stufen der Riesenbühne empor zu den Pforten der Kirche zu setzen."[109)]

Neben und zwischen den Massenszenen enthielt die Aufführung einige lebende Bilder, so den zwölfjährigen, mit einem Kreisel spielenden Napoleon, dem die Menge (offenbar als Vorschuß für künftigen Ruhm) zujubelt, und den inzwischen zum Kaiser avancierten Bonaparte, der, ein wahrer Titan, Blitze schleudert und unter der Last fallenden Schnees zusammenbricht, nur versagte bei der Premiere offenbar die Blitzmaschine, es fiel auch kaum Bühnenschnee, so daß die Zuschauer ziemlich ratlos vor der durch die Tücke des Objekts gestörten Symbolik gesessen haben müssen.[109)]

Von den Entwürfen[110)] zu den Szenenbauten, die meist mit wenigen an der Realität orientierten Elementen (pars pro toto) im weiten Spielraum die Akzente setzten, sind leider zu we-

nige erhalten geblieben, als daß man daraus die Aufführung restlos rekonstruieren könnte. Dennoch lassen sie, ähnlich wie für das "Mirakel", den Schluß zu, daß der technische und personelle Aufwand sowie die Ausmaße der Spielfläche Sterns Formensprache vergröberten und Differenzierungen nicht erlaubten. Die Kostüme für die Komparsen glichen weitgehend den historischen Vorbildern, bei den vielen Uniformen war Originaltreue selbstverständlich. Die Figurinen sind zwar auch zu diesem Spectaculum reizvoll typisch, aber ohne Eigenständigkeit, die in der Menge der Statistenheerscharen ohnehin unbemerkt geblieben wäre. Letzten Endes waren Bewegungs- und Beleuchtungsregie für die optischen Wirkungen wichtiger als die Kostüme und Raumgliederungselemente. Die Wirkungen waren bombastisch.

9. MODELLINSZENIERUNG

"Ariadne auf Naxos" (Abb. 29-31)

Wie eine Vorübung zur Uraufführung der Strauß-Oper "Ariadne auf Naxos" erscheint die "George Dandin"-Inszenierung im Deutschen Theater. Zumindest die Figurinen wirken wie eine Generalprobe, als ob Stern sich der Zeit und der Stillage Molières erst habe versichern wollen. Er stellte auf die Bühne eine andeutungsweise barocke Gartenanlage mit einem Wasserbecken in der Mitte und einem dahinterliegenden stilisierten Barockpavillon, der die strenge Symmetrie der klaren, fast kargen, unendlich viele Auftrittsmöglichkeiten bietenden Dekoration unterstrich. Einen auflockernden, verspielten Akzent setzten Blumengirlanden, die nahe der Proszeniumsrahmung vom Schnürboden hingen.

"Ariadne auf Naxos" ist ein Sonderfall für diese Arbeit, weil von dieser Inszenierung sämtliche endgültigen Kostüm- und Dekorationsentwürfe erhalten sind. Richard Strauß, der im Opernleben seiner Zeit eine einzigartige Stellung innehatte, gab die Uraufführung von "Ariadne auf Naxos, zu spie-

len nach dem 'Bürger als Edelmann' des Molière", so der vollständige Titel, nach Stuttgart zur Eröffnung des kleinen Hauses des Königlichen Hoftheaters. Den "Bürger als Edelmann" wünschte er vom Ensemble des Berliner Deutschen Theaters gespielt zu sehen, Regisseur sollte Reinhardt sein, der schon knapp zwei Jahre zuvor in Dresden den "Rosenkavalier" aus der Taufe gehoben hatte. Reinhardt seinerseits verlangte die Mitarbeit seines Bühnenbildners Ernst Stern, was ihm nach Querelen mit den Leitern des württembergischen Residenztheaters auch zugestanden wurde.[111] Stern berichtet in seinen Memoiren: "Strauß' Musikverleger bestellte bei mir eine Mappe, die nicht nur die Entwürfe für die Szenerien beider Stücke (und für die Kostüme), sondern auch für Möbel und Requisiten enthalten sollte. Ich hatte die Zeichnungen in einem bestimmten Format (etwa DIN A 3) druckfertig abzuliefern. Alle Theater, die in Zukunft die Oper 'Ariadne' aufführen wollten, mußten sie zusammen mit dem Aufführungsrecht erwerben."[111] Strauß hatte dieses Verfahren schon beim "Rosenkavalier" praktiziert, zu dem Alfred Roller das szenische Modell schuf.

Auf 54 farbigen Blättern[112] entwarf Stern alle Kostüme, fünf Bühnenbilder und eine Menge Möbel und Requisiten. Abweichend von seiner meist gepflegten Übung, historische Kunst- und Bekleidungsstile nicht unverändert auf die Bühne zu bringen, sondern sie für das jeweilige Stück nach eigenem Dafürhalten abzuwandeln und zu stilisieren (Beispiele: "Don Carlos", "Penthesilea", "Turandot"), hat er für das Molière-Lustspiel französische Stiche und Stilkunden, vor allem "La mode au XVII. siècle" mit "den zeitgenössischen Gravüren des Monsieur Liez" aufmerksam studiert und die Kleidermode zur Zeit des Sonnenkönigs möglichst genau, mit einigen bühnengerechten Überspitzungen, nachgeschaffen. Als Grund gibt Stern[113] dafür an, da "Der Bürger als Edelmann" als Sittensatire und Persiflage auf Zustände eben jener Zeit zu verstehen sei, müßten auch die Kostüme ein weitgehend getreues Bild jener Zeit widerspiegeln. Diese Begründung scheint mir schon im Ansatz nicht ganz logisch. Wenn

Molières Gesellschaftskritik so zeitgebunden gewesen wäre und keine überzeitliche Bedeutung hätte, wären seine Komödien von den Bühnen längst verschwunden. Da aber der Kern der Kritik, so lange es Menschen gibt, gültig bleibt, sind nicht unbedingt bis ins Detail originalbarocke Kostüme, wie man sie in Versailles trug, vonnöten, im Gegenteil, eine Stilisierung ins allgemeine könnte die Kritik verstärken. Sterns durchaus legitime Entscheidung, sich bei den Entwürfen am barocken höfischen Habit zu orientieren, entsprang nicht dem Streben nach Gesellschaftskritik, sondern dem Wunsch, bunte, formenreiche, der Oper angemessene Pracht in die Szenen zu bringen. Folgerichtig schuf er den mythologischen Gestalten der "Ariadne"-Oper Kostüme, gesehen durch den Barock, kleidete sie, wie in der bildenden Kunst des Barock Figuren der klassisch-griechischen Sagenwelt dargestellt wurden. (Zum Vergleich: Für "Turandot" hatte Stern ein eigenes China, nicht das des Rokoko entworfen.) Es läßt sich heute leider nicht mehr entscheiden - mögliche Aufzeichnungen Sterns darüber fehlen -, ob er sich zu den stark historisierenden Entwürfen unter anderem deshalb entschlossen hat, weil sie für alle nachspielenden Bühnen verbindlich waren und er vielleicht glaubte, daß eine veristische Barockmanier dort größeren Eindruck machen könnte. Er ging in dem Bemühen um historische Authentizität so weit, daß er vor allem die Figurinen in der Art von barocken Holzschnitten zeichnete. Zweifellos wollte er dem szenischen Modell einen Eigenwert als zweckfreie Graphiken geben, was ihm, bis zu einem gewissen Grade, auch gelungen ist, trotz dieses etwas übersteigerten Historismus, der das Eigentümliche seines Zeichenstils ins Unverbindliche verflachen ließ. Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, daß der gezielt historisierende Zeichenstil den Figurinen eine spezifische Ausstrahlung gibt, die in der textilen Konkretisierung nicht erhalten bleiben konnte.

Jourdain (Blatt 1) trägt - schließlich ist er ein Parvenu - das etwas zu reichlich geschmückte Habit eines vornehmen Herrn zur Zeit Ludwigs XIV.: einen ausgiebig mit Perlen und

Straß bestickten, um die Hüften weit gespreizten Rock in einem Orange-Ocker; der Saum ist durchbrochen mit Schleifen, Girlanden und Rüschen. Dazu trägt er ein Hemd mit Jabot und Spitzenmanschetten, eine Schärpe, eine voluminöse Allongeperücke, einen Hut mit Straußenfedern und Schleifenapplikationen, einen Muff, Degen und Spazierstock. Die Molièresche Gestalt des Jourdain ist eine satirische Übertreibung, entsprechend ist sein Kostüm. Sein Schlafrock hat die Form eines Kimonos mit Chinoiserie-Ornamenten und einem Pelzschalkragen, selbstverständlich trägt er eine schleifendekorierte Schlafmütze, über beide Ohren gezogen (Blatt 2). Der fettleibige Edelbürger im Fechtanzug treibt die Parodie auf die Spitze (Blatt 3). Madame Jourdain (Blatt 4) erscheint in ihrer schlichten Bürgertracht mit weißer Spitzenhaube weit weniger glänzend als ihr Gatte, doch viel geschmackvoller. Dorimène (Blatt 5 und 6) trägt ein ausladendes Kostüm in Rosa und Lila, das es in schmückendem Beiwerk mit dem des Jourdain durchaus aufnehmen kann, allerdings wirkt es erotischer, besonders, wenn Dorimène über ihrem prächtigen Kleidchen noch eine Spitzenmantilla trägt - auch in Lila. Dorantes (Blatt 7 und 8), einem zierlichen Jüngling, ist ein zurückhaltend eleganter, grauer Rock mit tiefblauen, dichten Kordelverschnürungen angemessen; dazu Allongeperücke, Hut, Degen und ein heller, weiter Paletot. Daneben die Chargen und Komparsen: der greise Musiklehrer (Blatt 10) mit dichter, recht zerzauster Perücke und knielangem, ganz glattem Mantel, schmucklos, spießig; der junge Komponist (Blatt 11) in einem schwarzen, relativ schlichten höfischen Rock; der gespreizte Tanzmeister (Blatt 12); der drahtige Fechtlehrer (Blatt 13); der fette Magister der Philosophie (Blatt 14) in schleppendem Talar; die drei Sängerinnen (Blatt 15-17) in etwas zu farbenfrohen Gewändern; der Schneider und seine Gesellen (Blatt 18-20); Lakaien in sehr vornehmen kordelgeschmückten Livreen (Blatt 21-22); Hausbedienstete, Musiker, Sänger (Blatt 23-32). Stern hatte die seltene Gelegenheit, alle Kostüme, die der Hauptperso-

nen wie des kleinsten Komparsen, nach einer Gesamtkonzeption ohne Rücksicht auf die entstehenden Kosten entwerfen zu können und jedem Kostüm die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen. Wie weit die Theater, von denen die "Ariadne" nachgespielt wurde, seine Anweisungen befolgten, steht allerdings dahin.

Blatt 33 zeigt "Ariadne, vor Beginn der Oper", an einer Frisiertoilette sich für den folgenden Auftritt zurechtmachend. Sie trägt ein langwallendes, helles, mit lichtblauen Rüschen eingefaßtes Negligé. Auf der "Bühne" (Blatt 34 und 35) ist sie dann in ein fließend fallendes, bodenlanges Gewand gehüllt; das mit kleinen gelben (oder goldenen) Medaillons bestickt ist; über dem rechten Knie rafft eine Brosche die Textilflut zusammen, so daß eine Wade sichtbar bleibt. Auf Blatt 35 hat sie um Schultern und Hüften eine sehr lange Stola gewickelt. Bacchus (Blatt 36) trägt einen blassen knielangen Chiton und einen stoffreichen Umhang, der eine Schulter freiläßt. Die Najade (Blatt 37) erscheint in schulterfreiem blauem Mieder, blauer perlengeschmückter Perücke, einem weißen plissierten Rock und einer in Taillenhöhe befestigten Schleppe. Ganz ähnlich ist die Oryade (Blatt 38) gekleidet, in Grün. Dazu Echo und fünf Commedia dell'Arte-Figuren (Blatt 39-44).

Für den ersten Akt des "Bürgers als Edelmann", der in einem Saal im Hause des Jourdain spielt, entwarf Stern einen streng symmetrischen Raum (Blatt 45), dessen kahle Wände nur durch flache Pilasterpaare mit schlichten Kapitellen gegliedert sind. In der rechten Seitenwand sind zwei schmale hohe Fenster, gegenüber stehen vier Stühle mit steilragenden Rückenlehnen. Im Mittelgrund des Raumes, etwa symmetrisch zur Mittelachse, links ein barockes Spinett, rechts ein bequemer Sessel. Die Hauptfarben sind ein kühles Graublau für die Decke und die Türen sowie verschiedene Brauntöne. Auch das Speisezimmer Jourdains (Blatt 46) ist farblich neutral und nur kärglich geschmückt. In der Mitte des Raumes, vor einem Kamin mit einem Sims, auf dem Wandteller,

Schalen und Krüge stehen, befindet sich ein großer Speisetisch mit bodenlangem Tafeltuch. Die Wände sind durch Pilaster gegliedert, dazwischen jeweils ein Wandleuchter. Die Kerzen in diesen Leuchtern geben dem fensterlosen Raum ein warmes Licht. Wie Stern berichtet,[114)] waren dem Stuttgarter Hoftheater-Intendanten die Räume in Jourdains Haus zu puritanisch, zu kahl; er begriff nicht, daß die pomphaften und farbenfrohen Kostüme auf einer doch relativ kleinen Bühne nur vor einem schlichten und farbneutralen Hintergrund zur Geltung kommen konnten; anderenfalls hätten Bühnenbild und Kostüme sich wechselseitig um die Wirkung gebracht und die Komödie in einer Orgie aus Farben und Voluten erschlagen. Der Intendant hätte überhaupt lieber alles ganz anders gehabt; ihn dünkten auch die Kostüme im Louis Quatorze-Stil völlig unnötig, schließlich hatte man einen Haufen universal verwendbarer Rokoko-Gala im Fundus. Das Stuttgarter Hoftheater gehörte damals nicht zu den führenden Bühnen in Deutschland.

Zu Beginn des dritten Aktes, also nach der Molière-Komödie, bauen Bühnenarbeiter die Dekorationen für die Oper "Ariadne" auf, die Monsieur Jourdain für seine Gäste aufführen läßt (Blatt 47). Diese Opernbühne (Blatt 48), durch drei geschwungene Stufen erhöht und von einem großzügig drapierten Vorhang gerahmt, zeigt eine unwirkliche, weitgehend symmetrische, tropische Landschaft. Gebändigt wuchernde Vegetation, von Blumenranken umwundene Palmen mit naiv buntgefärbten Wedeln, auf denen Papageien sitzen, niedrige Pflanzen mit großen Blättern - auch der Souffleurkasten für die Oper ist mit Laubwerk verkleidet - umrahmen im Zentrum eine intime Grotte. Von oben hängen drei große Kristall-Lüster in die Szene, die den Eindruck verstärken, Theater auf dem Theater zu sehen, eine doppelte Illusion erzeugen, zugleich dem Zuschauer bewußt machen, nicht Wirklichkeit zu betrachten, sondern Oper. Dem "kulinarischen" Genuß steht nichts entgegen.

In der Schlußapotheose der Oper schwebt ein mit großen Strau-

ßenfedern geschmückter Baldachin über dem Paar Ariadne und Bacchus; ein Vorhang aus stilisierten Pflanzengirlanden teilt sich in geschwungenen Diagonalen vor den Liebenden. Unter dem Baldachin ist strahlende Helle, während die übrige Bühne vor einem tiefblauen Nachthimmel im Dunkel liegt. Es verwundert nicht, daß auch die Entwürfe zur "Ariadne" nicht den Beifall des Hoftheater-Intendanten fanden; so bunte Palmen, die es in Wirklichkeit doch gar nicht gab, schienen ihm unpassend, unnötiger Aufwand. Für den spielerischen Charme von Sterns Entwürfen, für die von barocken Schäferspielen inspirierte naive Leichtigkeit fehlte ihm offenbar das Empfinden.

An Dekorationsstücken hat Stern auf den Blättern 50 bis 54 verschiedene Stühle, leichte Hocker, schwere Taburetts mit goldenen Klauenfüßen (auf ihnen sitzen Jourdain und seine Gäste während der Opernaufführung), schlichte Leuchter und formenreiche Kandelaber, Flaschen, Gläser, Pokale, eine Schüssel mit plastischem Neptun und einem ebenfalls plastischen Fisch auf dem Deckel, die prächtig geschmückte Tafel, Paravents à la chinoise, einen Servierwagen fürs Omelett und vieles mehr vorgeschrieben. Bis ins kleinste Detail war die Inszenierung geplant und durchkomponiert. Bei der Uraufführung konnte Stern die Einhaltung seiner Anweisungen noch überwachen, bei späteren Inszenierungen nicht mehr.

Im übrigen bezeichnen schon Sterns Entwürfe die Gemeinschaftsproduktion von Molière, Hofmannsthal und Strauß als ein dramatisches Zwitterwesen. Zuerst eine historisch fixierte, persiflierende Komödie, mit Musik durchsetzt, danach eine märchenhafte Oper. Strauß und Hofmannsthal haben später den "Bürger als Edelmann" zu einem kurzen Vorspiel konzentriert. Doch im Jahre 1912 war die dramaturgische Geschlossenheit des Werkes allein gewährleistet durch Sterns überragendes szenisches Modell.[115)]

10. SHAKESPEARE-INSZENIERUNGEN

Einen erheblichen Teil seiner Bedeutung für das deutsche und internationale Theater der ersten zwei Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts erlangte Max Reinhardt durch Inszenierungen der Werke Shakespeares. In der Spielzeit 1913/14, aus Anlaß des Shakespeare-Jubiläums, wurde im Berliner Deutschen Theater ein Zyklus von zehn seiner Dramen aufgeführt; zum Teil waren dies Neueinstudierungen mit einer neuen (nicht immer besseren) Besetzung in älteren, schon benutzten Bühnenbildern. Der Zyklus enthielt dadurch die Ergebnisse von Reinhardts jahrelangen Bemühungen um den englischen Dichter; in eine Saison konzentriert, zeigte er die Entwicklung eines großen Regisseurs. Reinhardt hat (das gilt zumindest, mit wenigen Ausnahmen, für die Zeit bis etwa 1920) eine einmal erarbeitete Inszenierungskonzeption für ein Drama, beispielsweise "Sommernachtstraum", "Othello", oder "König Lear", auch bei einer Neuinszenierung des Stückes weitgehend beibehalten. Das äußere Bild der Aufführung änderte sich auch dann nur unwesentlich, wenn bei der ersten oder zweiten Reprise ein anderer Bühnenbildner mitwirkte. Das muß nicht unbedingt bedeuten, daß Reinhardt den Bühnenbau in jedem Fall bis ins Einzelne konzipiert und dem jeweiligen Bühnenbildner nur die Ausführung seiner Entwürfe überlassen hat. Die Bühnenbilder beispielsweise zu "König Lear" fielen so sehr aus dem Rahmen des sonst im Deutschen Theater Gezeigten, daß, obwohl es darüber keine Unterlagen gibt, mit Sicherheit angenommen werden muß, daß nicht Reinhardt, sondern der Maler Carl Czeschka die dekorative Grundstruktur für die Aufführung fand. Dennoch blieb die szenische Konzeption bei allen Neueinstudierungen bis 1918 im wesentlichen erhalten.

Es bleibt die Frage, welchen originären Anteil Stern an den Shakespeare-Inszenierungen hatte, die Reinhardt mit ihm als Bühnenbildner herausbrachte. - Ihre enge Zusammenarbeit, die schon bei der Vorbereitung einer Aufführung begann, ist bezeugt. Darüber hinaus beweisen detaillierte

Szenen- und Kostümentwürfe und vor allem die vielen Skizzen und Vorstudien (im Londoner Nachlaß), daß Stern auch und gerade bei den Shakespeare-Inszenierungen mehr war als Reinhardts erster Handwerker.

"Sommernachtstraum"

1905, noch im Neuen Theater, inszenierte Reinhardt zum ersten Mal den "Sommernachtstraum"; in den folgenden fünfzehn Jahren wurde dieses Spiel wiederholt im Deutschen Theater neu einstudiert, doch die Szenenbilder blieben im Prinzip immer gleich, obwohl ein anderer Bühnenbildner auf dem Zettel stand - Stern statt Walser. Noch immer drehte sich die Scheibe, mit dem stimmungsvoll realistischen Wald aus plastischen Bäumen und geheimnisvollem Dickicht darauf, zu der Musik Mendelssohns. Sterns schöpferischer Anteil an der Aufführung war also nur gering. Nicht viel einflußreicher war Karl Walsers Mitarbeit im Jahre 1905, denn, wie Niessen mit Hilfe der Sammlung im Kölner Theaterwissenschaftlichen Institut nachweist,[116] stimmte die tatsächliche Gestalt der Aufführung, entgegen den Angaben auf dem Theaterzettel, nicht mit den verspielt eleganten Entwürfen Walsers überein; offenbar hat Reinhardt bis in alle Einzelheiten das Bühnenbild selbst festgelegt. Selbstverständlich sind im Laufe der Jahre einige szenische Details abgewandelt, Effekte gesteigert oder zurückgenommen worden; entscheidend ist, daß die Grundkonzeption nicht geändert wurde. Erst für die Salzburger Festspiele 1927 haben Reinhardt und Oskar Strnad eine prinzipiell neue szenische Lösung für den "Sommernachtstraum" ersonnen.[117]

Doch schon zu Beginn seiner Tätigkeit am Deutschen Theater hat Stern die Darsteller neu kostümiert.[118] Ihm mißfiel, daß die Personen an des Theseus Hof die sterotypen Theatergriechen waren. Nach dem Vorbild der Shakespeare-Illustrationen des englischen Historienmalers John Gilbert und als konsequente Ausdehnung der Reinhardtschen Konzeption auf die Kostüme verpflanzte Stern den Hofstaat aus der mediter-

anen Klassik in den nordischen Barock; der Puck wurde ein albnackter, wilder, frecher Kobold.

etonung des Lokalkolorits

ntention und Stil des Szenenbaus lassen sechs Shakespeare-nszenierungen von Reinhardt und Stern als Einheit erscheien; mit ihnen wird ein Zeitraum von etwa vier Jahren umchlossen. Es sind dies die beiden Komödien "Was ihr wollt" nd "Viel Lärm um nichts" sowie "Othello", "König Heinich IV.", "Der Kaufmann von Venedig" und "Romeo und Juia". Diesen Aufführungen war gemeinsam, daß die Schauplätze, um einen schnellen Szenenwechsel zu ermöglichen, ollplastisch auf die Drehscheibe gebaut wurden; daß die ühnenbilder differenzierte Auftrittsmöglichkeiten boten nd illusionistische Realität mit dichter lokaltypischer tmosphäre, eindrucksvolle, doch zurückhaltende Bildwirkunen intendierten. Die künstlerische Kontinuität, die sich n diesen Inszenierungen manifestierte, deutet auf enge usammenarbeit von Regisseur und Bühnenbildner.

Othello" (Abb. 32-42)

Othello", 1910 zum ersten Mal im Deutschen Theater gegeen, erlebte unter Reinhardts Leitung und in Sterns Szenerien zwei Neueinstudierungen, 1914 im Rahmen des Shakeeare-Zyklus und 1917. In der Ausstattung unterschieden ich die Aufführungen nicht. Unter einem irreführenden Tiel ("Wie man heute Shakespeare spielt") hat Stern über eine Aufgaben bei der Realisation des "Othello" berichtet nd seine Beschreibung durch Szenenentwürfe, Figurinen und as Drehbühnenmodell ergänzt. Er schildert in diesem Aufatz das Entstehen der Inszenierung aus dem Blickwinkel des ühnenbildners und begründet den Szenenbau vorwiegend techisch, die Drehscheibe mit ihrem begrenzten Raum habe diese der jene Lösung erfordert usw. Ein Vergleich zwischen

Sterns Bericht und anderen Beschreibungen, die das Bühnenbild nach seiner dramaturgischen Funktionstüchtigkeit werten, zeigt, wie genial am Ende technischen, bildnerischen und dramaturgischen Notwendigkeiten fast ohne Rest entsprochen war.

Weil ihm für die venezianischen Straßenszenen nur sehr wenig Platz zur Verfügung stand, rückte Stern zwei ganz schmale Kanäle an den Rand der Scheibe mit je einer Gondel und, als Abschluß gegen den Hintergrund, Häuserwänden, die mit einigen architektonischen Details Lokalkolorit andeuteten. Für die Senatsszene im ersten Akt, auf der Scheibe innerhalb der größeren Zypern-Halle errichtet und später daraus entfernt, "mußte der Raum größer genommen werden, aber auch dafür stand nur ein kleines Stück der Drehbühne zur Verfügung. Wir nahmen also die Vorderbühne hinzu. Der Senat thront dadurch höher, würdiger, man tritt von unten auf, um nach hinten, oben zu gehen, außerdem ergibt sich bei dieser Lösung der Vorteil, daß Jago nicht in dem leer gewordenen Senatssaal allein bleibt, um seinen Monolog über den Haß gegen den Mohren zu sprechen, sondern durch einen Vorhang vom Ratstisch abgesondert diesen Monolog mit dem Zuhörer Aug in Aug vorn auf der Vorderbühne sprechen muß."[118] Wie schon öfters war die Bühne nach vorn, auf Kosten dreier Parkettreihen, erweitert. Der Kritiker Paul Schlenther beschreibt diese Szene so: "Wir sehen sie (Desdemona) im Rücken gegen die Dogentafel zuschreiten und links zum Vater, rechts zum Gatten aufblicken: ein plastisches Bild des Zustandes, den ihr Herzensentschluß geschaffen hat, und aus dem die Tragödie entsteht."[119] - Siegfried Jacobsohn, über den Schluß der Szene: "Über diesem märchenhaften Nachtstück faltet sich ein Vorhang zusammen, und davor entwickelt sich unmittelbar aus der Nachtstimmung die Szene zwischen Jago und Rodrigo."[120]

Zwischen die große Halle und die venezianischen Kanäle baute Stern die zypriotische Hafenszene, einen großen Platz, seitlich begrenzt durch Festungswerke und eine Palastfassade und gegen den Hintergrund durch ein zwei Meter hohes Podium, zu

dem Treppen führten, eine Art Verteidigungswall am Hafen. Hinter diesem Wall deuteten ein paar Schiffsmastspitzen Hafen und Meer an. Jacobsohn: "Hinter (der) Treppe mag sich unmittelbar das Hafenleben abspielen, das anderswo die ganze Bühne füllt, und um dessentwillen man überall darauf verzichten muß, Jago als Verlegenheitsdichter kennen zu lernen. Hier nicht. Am Fuße der Treppe entfaltet sich dieses Geplänkel, und auf ihrer Höhe findet das glühendste Wiedersehen statt, das Shakespeare gedichtet hat."[121] Kleinlich gegenüber der vollendeten Kongruenz von dramatischem Ablauf und Szenenbau wirkt Schlenthers Einwand, die Treppe vermittle den Eindruck, das Meer liege höher als die Insel.[122]

Alle Szenen in und vor dem Palast auf Zypern wurden in einen Raum gelegt, in "eine große, elf Meter breite und sechs Meter tiefe Halle mit Holzbalkendecke und verputzten Wänden. ... Diesen Raum hätten die Venezianer bei der Besetzung Zyperns etwa im Schlosse vorgefunden und ihn nun durch Einbauten zu etwas Neuem, Repräsentativem umgewandelt. Eine Treppe führt zu den Privaträumen des Mohren und zu einer Galerie mit Ausgängen auf die Festungswälle hinaus."[123] Die Galerie hatte die Höhe des Podiums im Hafenbild, Die Halle, "ein Muster von Schönheit und Zweckmäßigkeit" (Jacobsohn) [124], bot den angemessenen Raum für die vielfältigsten Szenen: "Hinten und rechts führen Türen ins Freie; links führen Stufen zu (der) Galerie, auf der Othello Jago und Cassio belauschen wird; und von dieser Galerie führt wieder links eine Tür in Othellos und Desdemonas Zimmer, führt in der Mitte ein Gang den Rodrigo zum betrunkenen Cassio, führen zur Seite dieses Ganges Stufen in den zweiten Stock. ... (In die Halle) hat sich von der Straße oder aus einem Zimmer das Gelage gezogen..., das in einem wilden Tanz Jagos gipfelt. Hier entspinnt sich aus dem Gelage der verhängnisvolle Kampf, den wieder Jago anzettelt; und hier macht Othello alle Phasen vom strahlenden Glück bis zu fressender Qual durch."[125] Erst nach der ersten Szene des vierten Aktes wechselte der Schauplatz. Der Ausbruch der Katastrophe - Othello beschimpft Desdemona, und Jago knüpft die letzten Fäden seines Intrigennetzes - spielte vor einem

dunkelgelben Vorhang, der, wenn er sich öffnete, das rostrote Schlafzimmer (auf dem Platz vor der Hafentreppe) freigab.

Für die Kostüme wählte Stern den venezianischen Frührenaissence-Maler Carpaccio als Vorbild und beschränkte sich auf einen kleinen Teil der Farbenskala: "Gelblichweiß, Hellgrau, Ziegelrot, Olivengrün, Braun, Schwarzblau für die Venezianer." Für die Zyprioten Goldbrokat, braun, oliv, ziegelrot oder blauschwarz geblümt. "Weiß mit Blau gemustert, Goldbrokat mit Schwarz für Othello."[126)]

Innerhalb der Grundforderung des Regisseurs, Illusion und Lokalkolorit zu schaffen, und der Notwendigkeit, die Drehbühne zu benutzen, hat Stern mit souveräner Raumaufteilung die einzelnen Szenenbauten ineinander verzahnt, den unverzögerten Ablauf des Dramas ermöglicht und mit der ihm eigenen formalen Sicherheit eine milieu- und stilgerechte Präsentation des Dramas garantiert. Unter den gegebenen Prämissen war hier das Problem des Szenenbaus für "Othello" vollendet gelöst.

"König Heinrich der Vierte" (Abb. 43-45)

Schwieriger war bei "Heinrich IV." das Unterfangen zu bewältigen, die Schauplätze realistisch auf der Drehscheibe zu errichten; schwierig und problematisch, so will mir scheinen, vor allem wegen der Freiluftszenen auf dem Schlachtfeld, im Wald usw. Das Publikum in die Illusion zu versetzen, einen mitsommernächtlichen Zauberwald zu sehen, ist vergleichsweise leichter, als ein Schlachtfeld auf der Bühne naturalistische Realität werden zu lassen. Doch eine mit großem Behagen am illustrierenden Detail ausgestattete Kneipe in Eastcheap schloß in anderen Szenen unterkühlt stilisierte Exterieurs aus. Auf Photographien, die erhalten sind, wirkt das Schlachtfeld, das hügelig über einige geschlossene Räume hinweg einen großen Teil der Drehscheibe einnahm, mit seinen Pappmachéfelsen und imitierten Grasbüscheln für

heutige Augen fast lächerlich, zu sehr mit untauglichen Mitteln darum bemüht, Natur zu scheinen. Das Vertrauen in die Illusionskraft einer auf der Bühne reproduzierten "naturalistischen" Landschaft war zu Anfang des Jahrhunderts offenbar erheblich größer als danach. Ohne Zweifel jedoch, von der fraglichen Illusionskraft einmal abgesehen, war das auf die Drehscheibe gesetzte Terrain den dramaturgischen Erfordernissen voll entsprechend gegliedert. Wie bei "Penthesilea" konnte hier durch eine kleine Änderung der Perspektive ein neuer Eindruck von der Landschaft erzeugt werden.[127] In einem Bogen von vorn rechts nach hinten rechts erstreckte sich eine Landstraße zwischen beiderseits hügeligem Gelände.[128] Später für die Schlachtfeldszenen wurde die Straße bei Gadshill den Hügelformationen angeglichen. Auch der Platz vor der Herberge mit der schroffen Mauer gegen den Hintergrund wurde durch kleine Veränderungen mit in die Landschaft einbezogen. Das schmucklose Zelt des Königs fand seinen Platz dort, wo vorher die verschiedenen Zimmer im Palast hergerichtet worden waren. Fast die ganze Drehscheibe also, außer Kneipe und Burgzimmer, diente in den beiden letzten Akten des ersten Teils der Darstellung der Schlacht und ihrer Vorbereitungen, zeigte Gelände in verschiedener Gestalt. Reinhardt und Stern nutzten erheblich mehr Raum, als Lorenz Stucki behauptet: "Selten ist mit einem Drehbühnenausschnitt von wohl nicht mehr als einem Viertel des Umfangs ein solcher Reichtum an Bild- und Spielmöglichkeiten erreicht worden."[129]

Gerade wegen der großen Ausdehnung von Landstraße und Hügeln mußte das Zimmer im Palast durch verschiedenfarbige Vorhänge mit Monogrammen und heraldischen Emblemen und durch wechselnde Requisiten in mehrere Spielorte verwandelt werden.[130] Ein in dieser Inszenierung eigentlich inkonsequenter Ansatz zu szenischer Stilisierung.

Dekoratives und komödiantisches Zentrum der Aufführung war selbstverständlich die Schenke zum wilden Schweinskopf in Eastcheap, ein niedriger, gar nicht großer Raum mit einer Wendeltreppe links als Verbindung zur Außenwelt und zu den

verborgenen Räumen des Etablissements, einem schweren Zechtisch vor einer großen Eckbank rechts, mit dunklen Winkeln, Krügen auf dem Sims "und allen Erfordernissen bacchischer und aphrodisischer Freuden."[130)]

Für den zweiten Teil "Heinrichs IV." mit den vielen Außenschauplätzen (Platz vor Northumberlands Burg, Straße in London, Wald, Garten, Platz vor der Westminsterabtei) konnte der Raum auf der Kreisfläche etwas freizügiger gegliedert werden. Die Stelle des Platzes vor der Burg nahm im Verlauf der Aufführung das durch die beschriebenen einfachen Verwandlungen mehrfach genutzte Zimmer im Palast ein. Auch bei "Heinrich IV." wurde die erweiterte Vorbühne benutzt, die Akteure traten gelegentlich aus dem naturalistischen Rahmen der Schauplätze heraus und bewegten sich gleichsam im Niemandsland zwischen Bühne und Zuschauerraum.

"Der Kaufmann von Venedig"

Zu Reinhardts erster Inszenierung des "Kaufmanns von Venedig", die sensationell erfolgreich[131)] war und in der ersten Saison 150 Aufführungen erlebte, entwarf Emil Orlik die Drehscheibenszenerien, "reizende, winzige Ausschnitte von Venedig".[132)] Für die Neuinszenierung innerhalb des Shakespeare-Zyklus schuf Stern die Schauplätze, "eine ganze Stadt mit immer neuen Ansichten und Durchblicken."[132)] Venedig mit Kanälen, Palästen, Brücken, Balkonen, sich durch geringfügiges Drehen der Scheibe verwandelnd zu etwas Neuem, noch nicht Geschautem.[133)] Um die Paläste zogen sich in zwei Etagen Galerien, die als Straßen genutzt wurden und gleitende Übergänge von Szene zu Szene gestatteten.

Stern gelang es mit den Schauplätzen, die ungeheure Spannung, die Ambivalenz des Dramas, das Hin- und Herwechseln zwischen Schelmerei und Tragödie sichtbar zu machen, das Märchenschloß Belmont ebenso wie das Judengetto. "Diesmal gleicht Venedig Brügge, der toten Stadt. Ein geräuschvolles Getriebe junger Venetianer braust um prunkende Paläste, die Reinhardt zu beleben vergessen hat. In den öden Fenster-

öhlen wohnt das Grauen. Auf den Gallerien ... klingt je-
er Schritt dumpf." (Jacobsohn)[134]

ls diese Interpretation der Lustigkeit, die dem Grauen be-
achbart ist, vom Publikum vielleicht besser verstanden
orden wäre, nach dem Weltkrieg, brachte Reinhardt eine
euinszenierung, die unter einem sehr unglücklichen Stern
tand - sie hatte Premiere am 8. November 1918, dem Vor-
bend der Revolution in Berlin. Es war nicht zu erwarten,
aß Publikum und Kritiker mit dem Bewußtsein, daß außerhalb
es Theaters ihre nackte Existenz bedroht sei, noch seeli-
chen Gleichmut und ausgewogene Empfindsamkeit erübrigen
onnten, eine Inszenierung zu goutieren, die stärker als
ie vorangegangenen spielerische Leichtigkeit vermitteln
ollte. Moissi statt Bassermann spielte den Shylock. Rein-
ardt und Stern wollten die Kompaktheit der Szenerien von
913 auflösen, Venedig sollte nicht mehr Brügge gleichen,
ehr ans Schloß Belmont gerückt sein. Sie verzichteten
uf einen Teil des Lokalkolorits und wünschten großflächi-
e dekorative Wirkungen. Die Zuschauer blickten durch einen
roßen gotischen Bogen, der, wie die Doppelsäulen in "Dan-
ons Tod", ganz vorn am Bühnenportal die Szenen rahmte,
zenen voll malerischer Harmonie. Venedig im Hintergrund,
tilisierter als vordem, reduziert auf einige architekto-
ische Chiffren - Palazzo, Brücke, Campanile, vor blauem
immel effektvoll ausgeleuchtet. Im Vordergrund, auf ange-
eutetem Kanal, eine Gondel, dazu eine Säule als vertika-
er Akzent. Die Interieurs spielten meist vor farbigen Vor-
ängen. "Im Senat ist die rote Gardine in der Mitte ge-
afft, so daß noch ein Stückchen Venedig unter abendlichem
immel sichtbar wird; im Ausschnitt des Vorhangs, auf sei-
em Sitz, feierlich der Doge, zu Stoff und Licht abgestimmt
ie roten Gewänder der Senatoren."[135] Wenige Zypressen und
enedig, am Horizont zur Silhouette verschwimmend, prägten
orzias Garten zu Belmont. Reinhardts und Sterns Bemühen,
ie Szenerien von 1913 zu vereinfachen, die ständig wech-
elnden Schauplätze und Perspektiven zu bündeln und zu kon-
entrieren, das Lokalkolorit zurückzudrängen, führte sie

1918 gefährlich nahe an den Rand der Idylle, die zu jener unruhigen Zeit abgeschmackt erscheinen mußte.

"Romeo und Julia"

In einem Aufsatz, der einen Tag vor der "Romeo und Julia"-Premiere 1914 in der Beilage der "Vossischen Zeitung" erschien, rechtfertigt Stern, gewissermaßen als "Stimme seines Herrn", Reinhardts besonders bei Shakespeare-Inszenierungen gepflogene Angewohnheit, den Spielraum durch eine Vorderbühne zu erweitern. "Alles was auf der Vorderbühne gesprochen wird, wirkt so enorm eindringlich, daß man für intime Szenen, Monologe usw. sich gar keinen besseren Schauplatz denken kann. Die Vorderbühne kann von der eigentlichen Bühne durch einen plastischen Vorhang abgeschlossen werden, eine Säulenstellung mit Vorhang, die sich in Farbe und Stil vollkommen dem Zuschauerraum des Theaters anpaßt."[136] Ganz ohne Zweifel hat Reinhardt selbst aus dramaturgischen Erwägungen, die allerdings nicht recht einzuleuchten vermögen, die Vorderbühne gewünscht; Stern blieb in diesem Falle nur übrig, die Anordnung des Regisseurs zu realisieren. Nun mag der Darsteller beim Vortrag eines Nestroy-Couplets oder innerhalb der von Brecht angeregten Dramatik zum Nutzen für das Stück und die Inszenierung aus dem illusionistischen Rahmen in den Zuschauerraum hinaustreten; in der klassischen Dramatik, zumal bei Shakespeare, entsteht in solchen Fällen ein schwer zu heilender Bruch in der Kontinuität des Spiels. Als Techniker, nicht als schöpferischer Künstler war Stern mit der Vorderbühne befaßt, deshalb liegt ihre Problematik nur am Rande unseres Themas. Gemessen an den Intentionen, die Reinhardt zu verwirklichen trachtete, glichen sich die Aufführungen von "Romeo und Julia" 1907 (Bühnenbild: Karl Walser) und 1914 (Bühnenbild: Ernst Stern). Doch das Erscheinungsbild der Aufführung hatte sich nicht unwesentlich gewandelt. "Sie steckt in funkelnagelneuen Kleidern. Verona hat sich verjüngt und verschönt."[137] Besonderen Wert, so feriert Stern in dem Zeitungsartikel, legte Reinhardt dar-

uf, daß die Szenerien "das Sonnige, Heiße, Aufreizende" des ramas wiedergeben. "Die Sonne soll glühend auf diese Hitzöpfe herabbrennen, die beim kleinsten Anlaß ihre Schwerter iehen, um zu raufen. Es sollte versucht werden, durch Fare und Licht dieses Moment möglichst deutlich zu betonen."[138] ie Schauplätze im Stil der norditalienischen Frührenaisance ("Anachronismen sind sowohl in der Architektur als uch in den Kostümen mit Absicht angewandt worden."[138]) urden auf der Drehscheibe so angeordnet, daß sie fast unerklich ineinander griffen, gleitende Übergänge schufen. ine Art Stadtlandschaft entstand auf der Bühne. "Die ganz lastischen Säulengänge, Galerien und Treppenbauten geben em Schauspieler eine reiche Fülle von Bewegungsmöglichkeien und unterstützen außerordentlich die malerische Verteiung von Licht und Schatten."[138] Technisch wurde die Drehcheibe so gestaltet, daß bis zur Pause (nach III,1) keine eränderungen an den Aufbauten vorgenommen werden mußten. ährend der Pause wurden Julias Zimmer und der Friedhof einefügt. Wie den Aufführungskritiken und den leider nicht ehr zahlreich erhaltenen Entwürfen zu entnehmen ist, wurde n dieser "Romeo und Julia"-Inszenierung der Illusion und okalimpressionen suggerierende Theaterstil zu einem neuen öhepunkt gesteigert.

Was Ihr wollt"

icht von ungefähr hatten die Inszenierungen von "Was Ihr ollt" und "Viel Lärm um Nichts", wie sie im Rahmen des hakespeare-Zyklus zu sehen waren, viel gemeinsam. Beidesal legte Reinhardt großen Wert auf äußeres und inneres Temo, was unter anderem lähmende Umbaupausen ausschloß. In eiden Inszenierungen rotierte die Drehbühne bei geöffnem Vorhang und gedämpfter Beleuchtung zu lustiger Musik, pielerisch wie ein Karussell, die Dynamik des Geschehens kzentuierend. Bei "Was Ihr wollt" hatte es Reinhardt schon 907 so gehandhabt, damals hatte Stern nur die Kostüme (dal-

matinische Tracht mit der Fustanella, dem von den Männern über den Hosen getragenen Faltenrock[139]) entworfen, die Szenerien baute Gustav Knina. Daß die Verantwortung für die Ausstattung geteilt wurde, rächte sich; es entstand ein Bruch im Erscheinungsbild der Aufführung, der erst gekittet wurde, als Stern, sieben Jahre später, auch mit dem Entwurf der Schauplätze betraut wurde. "'Die Szene' ist also diesmal nicht: Hinter den Kulissen des Deutschen Theaters, sondern, wie sich's gehört: Eine Stadt in Illyrien und die benachbarte Seeküste. ... Keine Kleinigkeit macht sich mehr ungebührlich breit. Die fünf Schauplätze, auf denen einstmals vierzehn Szenen malerisch gefroren und schauspielerisch zersplitterten, werden nicht mehr von den Kostümen beherrscht."[140]) Leider ist von den Szenenentwürfen nur sehr wenig erhalten geblieben,[141]) so daß ich auf eine eingehende Darstellung verzichten muß. Nach Angaben von Jacobsohn standen 1914 sechs Schauplätze auf der Drehscheibe: das Zimmer Orsinos, "ein zeltartiges Halbrund in vornehm-schwerem Dunkelblau"; Olivias Zimmer (wahrscheinlich für I,5), "ein hellbunt geblümter leichter Vorhang als wehende Rückwand von Olivias, einer reichen Gräfin, ganz und gar nicht protziges Gemach"; "ein niederer, fensterloser Kneipraum der fidelen Gesellen", Dreh- und Angelpunkt im Geschehen, Treffpunkt der närrischen Junkerschaft; "ein Hafenausschnitt; ein tiefer viereckiger, weißgrüner Zypressenhain, eine kurze, längliche Parkpartie mit rötlicher Freitreppe...".[142]) Zurückhaltender Hintergrund und bescheidener Rahmen für ein gar nicht zimperliches, derbkomisches Liebesspiel.

"Viel Lärm um Nichts" (Abb. 46-48)

Die Drehbühne, die für die Komödie "Viel Lärm um Nichts" rotierte, war dichter bebaut als für "Was Ihr wollt", die Schauplätze waren schmaler und gedrängter, der dekorative Aufwand war fast karg zu nennen, was sicherlich vor allem

technische Gründe hatte. Wenn man zugunsten einer unzerhackt fließenden Aufführung sämtliche Schauplätze auf der Drehscheibe unterbringen wollte, blieb nur sehr wenig Platz für die einzelne Szene. Stern hatte sich also in den Entwürfen auf das formal und dramaturgisch Notwendige zu beschränken und auf dekorative Schnörkel zu verzichten. So mußte in Kauf genommen werden, daß einige weniger wichtige Szenen etwas zu schmal und nichtssagend gerieten (die Straße und vor allem die Kirche). Doch die meisten Schauplätze besaßen eine dichte Atmosphäre und zeigten sich klar und harmonisch gegliedert.

Durch zwei schwere gedrungene Pfeilerpaare rechts und links einer breiten Mittelöffnung war der Ballsaal im Hause Leonatos geschickt in zwei Bereiche geteilt. Vorn eine Art Vestibül von geringer Tiefe, auf die einfachste und überzeugendste Weise Schauplatz der die Festivität begleitenden Rendezvous und Verbalscharmützel, während hinter den Pfeilern, sichtbar für das Publikum, in dem durch eine Menge schlanker Kerzen in Wandleuchtern und kugelförmigen Lüstern festlich gestimmten Saal der eigentliche Ball sich zutrug. Die Handlung des Versteck- und Liebesspiels war in den Vordergrund gerückt, ohne daß die Atmosphäre des Maskenballs unterschlagen wurde. Durch einen großzügig geblümten Vorhang hinter den Pfeilerpaaren verwandelte sich der Vorraum in ein Zimmer des Gouverneurspalastes. Das Zimmer der Hero:[143] In der Rückwand, die mit einem großen Fries antiker Urnen bemalt ist, eine Flügeltür, rechts und links davon ein massives Himmelbett und zwei Truhen - gediegene Vornehmheit in Blau. In der Szene vor dem Park versperrte eine hohe, von Pfeilern gegliederte weiße Mauer den Blick in den Park, nur ein schmales Gittertor in der Mitte ließ etwas von dem Dahinterliegenden ahnen. Der Garten selbst, mit seinen abgezirkelten Hecken und Bosketten ins Labyrinthische stilisiert, war der ideale Ort für das Karussell der zufälligen und gesuchten Belauschungen. Ohne Aufwand, der die Aufmerksamkeit der Zuschauer abgelenkt hätte, entstandenen Szenerien, die

das verwirrende Spiel verständlich, selbstverständlich machten.

Zwischen Tradition und Fortschritt - "Hamlet" (Abb. 49)

"Hamlet", das Drama Shakespeares, das dank seiner vielschichtigen Struktur für neuartige szenische Lösungen besonders prädestiniert scheint, ist unter Max Reinhardts Regie zwischen 1909 und 1920 fünfmal auf drei verschiedenen Bühnen mehr oder weniger erfolgreich realisiert worden. Am 17. Juni 1909 eröffnete er seine Gastdirektion am Münchner Künstlertheater mit "Hamlet" in den Szenerien von Fritz Erler. "Die szenische Einrichtung entbehrte der Einheit eines konsequenten Stilwillens. Die Mittel der naturalistischen Illusionsbühne mischten sich mit denen der stilisierten Phantasiebühne und mit den primitiven einer Vorhangbühne". (Grohmann)[144] Realistisch ausgebaute Interieurs wechselten nach viel zu langen Umbaupausen mit Szenen ab, die vor den Vorhang gequetscht waren. Eine Saison lang wurde "Hamlet" in Erlers, von Stern auf die größeren Bühnenproportionen gestreckten Szenerien auch am Deutschen Theater in Berlin gespielt.

Im November 1910 hatte schließlich eine von Reinhardt und Stern völlig neu gestaltete "Hamlet"-Inszenierung am Deutschen Theater Premiere. Die streng stilisierte Bühne[145] war - diesmal zu Recht - nach vorne erweitert und bot dort aus der Versenkung, das heißt aus dem Orchestergraben, heraus Auftrittsmöglichkeiten. Über die volle Bühnenbreite zogen sich drei Stufen, die auf ein Podium führten. Diese "Grundform" wurde durch einige Versatzstücke, verschiedenfarbige Vorhänge und differenzierte Beleuchtung unter Ausnützung des weiten Bühnenraums für die wechselnden Situationen im Drama abgewandelt; in den Grundzügen war es immer die gleiche, im spezifischen Charakter sich ändernde Szenerie, die kaum Aufmerksamkeit auf sich zog, wie selbstverständlich, also in gewisser Weise unsichtbar,

da war. Die Terrasse von Helsingör wurde durch eine einfache Mauer angedeutet, die das Podium begrenzte; unter nächtlichem Himmel glitt der Geist des alten Hamlet an ihr vorbei. Ein archaisches Steinbild wurde vor die Mauer gesetzt: der Friedhof. "Vor einem violetten Zwischenvorhang nimmt Laertes von Polonius Abschied. Der Vorhang hebt sich, und wir sind im Thronsaal. Ein dunkelgrüner Vorhang senkt sich, und der König kommt und betet. Dann hebt sich der Vorhang wieder, und durch einen roten Vorhang, der im Hintergrunde hängt, tritt Hamlet in das Zimmer seiner Mutter." (Jacobsohn)[146] Auf dieser Bühne fehlte jedes glänzende, nur ausschmückende Beiwerk, wodurch für den Zuschauer die Leistung des Szenenbildners naturgemäß in den Hintergrund trat. Sterns schöpferische Eigenart konnte sich nur in den Requisiten und Möbeln und den archaisch einfachen Kostümen manifestieren, die sich alle - darin zeigt sich seine Meisterschaft - ohne Stilbruch in die Grundkonzeption einfügten. Darüber hinaus verlangte eine derartige Inszenierung ein gewisses Maß an Selbstentäußerung von dem Bühnenbildner, den Verzicht auf persönliche Eitelkeit. Stern war, wenn nötig, dazu bereit, wie er ein andermal fähig war, eine Aufführung allein durch seine Szenenbilder zu prägen.

Es ist nicht recht erklärlich, warum Reinhardt und Stern in der "Hamlet"-Inszenierung des Shakespeare-Zyklus die aus Erlers uneinheitlichen Entwürfen sublimierte geschlossene Stilebene wieder verließen und von neuem eine Sowohl-als-auch-Bühne gestalteten. Jacobsohn war sehr böse: "Ich bin bereit, mir das nackteste Podium vor dem schlichtesten Vorhang als das Prunkzimmer des Polonius vorzustellen, aber dann stört mich auf der nächtlichen Terrasse die Leibhaftigkeit von Kanonen und Kohlebecken. Man appelliere an mein äußeres oder inneres Gesicht und nicht abwechselnd an dieses oder jenes."[147] Eine schneebedeckte Terrasse mit Kanonen und Kohlenbecken fand sich bereits in der Inszenierung am Künstlertheater.[148] Sicherlich wollte Reinhardt mit der zusätzlichen Ausstattung einige Szenen

noch eindrucksvoller gestalten, ohne recht zu bedenken, wie stark dadurch die strenge Stilisierung von 1910, eine originäre Inszenierungskonzeption, durchbrochen wurde und die Geschlossenheit verloren ging. Die Änderungen gingen zweifellos auf die Initiative Reinhardts zurück, der die Bühnenausstattung als integrierenden Bestandteil einer Inszenierung wertete und Abwandlungen nur zuließ, wenn er als Regisseur damit ein neues und besseres Ergebnis erzielen zu können glaubte.

Gerade die Shakespeare-Inszenierungen zeigen, wie lange er an einer einmal für richtig befundenen Inszenierungskonzeption festhalten konnte. Für "Hamlet" 1913 modifizierte er die Konzeption, das Ergebnis war (wie einst in München) die Mischung zweier Stilebenen, die weder dramaturgisch noch ästhetisch befriedigen konnte.

"König Lear"

Ein anderes Beispiel, wie Reinhardt eine Konzeption über Jahre hinweg beibehielt, ist die "König Lear"-Inszenierung von 1908 mit den Szenenbildern und Kostümen von Carl Czeschka, der nur einmal für das Deutsche Theater arbeitete. Czeschkas Entwürfe zeichneten sich durch eine abstrakte, stark formalistische Ornamentik aus - grellfarbige breite Zickzackstreifen als monumentalarchaische Friese an den Wänden, als Muster auf den Kostümen. Dieses dekorative Grundelement fand sich auch in den "Lear"-Inszenierungen von 1914 und 1918; Stern hatte Czeschkas Entwürfe nur überarbeitet.[149)]

"Der Sturm"

Mit der Aufführung von Shakespeares "Sturm" in der Volksbühne am Bülowplatz zu Berlin taten Reinhardt und Stern in der Entwicklung des modernen Szenenbildes einen Schritt

ehn Jahre zurück, so als sei der "Sturm" von 1915 ein
willing des "Sommernachtstraums" von 1905. Stern schreibt
n seinen Erinnerungen,[150] Reinhardt habe ihn 1915 zur
orbereitung des "Sturm" nach seinem Urlaubsort, der Insel
iddensee, eingeladen. Die Insel, der Sand, das Meer soll-
en zu einer szenischen Lösung inspirieren. Die Drehschei-
e der Volksbühne war als sogenannte "Trommelbühne" um je-
eils etwa zwei Meter heb- und versenkbar; Reinhardt und
tern nutzten diese Möglichkeit. Zu Beginn der Aufführung
chwankte über der versenkten Kreisfläche ein Schiff im
turm; als es am Ende der ersten Szene "im dichten Gewölk"
Stern)[151] verschwand, stieg die Inselscheibe aus der
iefe. Stern hatte das Eiland mit wuchernder Vegetation,
almen, Kakteen, Lianen, bepflanzt, zum botanischen Garten
us Pappmaché gemacht. Die Insel, die eigentlich in einem
aturfernen zauberischen Zwischenreich liegen sollte, wur-
e mit all dem Aufwand an Farbe, Leinwand und Holz durch
ine erweiterte Scheinwerferanlage in decouvrierende Helligkeit getaucht. Erstaunlicherweise fiel den meisten Kritikern (eine Ausnahme ist vor allem Jacobsohn) nicht sonderlich auf, daß die Entwicklung der Szenenbildnerei (zumal in den Reinhardt-Bühnen) seit 1905 nicht stehen geblieben war, daß die Verzauberung besser als mit sauber gefertigter Tropenflora in der Phantasie des Zuschauers durch kleine Anregungen stattfinden kann. Im Rückblick zeigt gerade die "Sturm"-Aufführung, wie weit sich Reinhardt und Stern von ihren Anfängen, von ihren ersten Vorbildern, Georg von Meiningen und Otto Brahm, entfernt hatten. Nehmen wir den "Sturm" von 1915 als tertium comparationis, das zu beweisen.

"Macbeth" (Abb. 50-51)

Einer der bedeutendsten Erfolge in Reinhardts und Sterns Bemühen, Shakespeares Werke für die zeitgenössische deutsche Bühne zu adaptieren, war die "Macbeth"-Inszenierung 1916 im Deutschen Theater. Heinz Herald berichtet,[152] Reinhardt habe den Plan zum "Macbeth" jahrelang mit sich herum-

getragen, habe selbst das dekorative Schema erdacht, dessen genaue Ausführung Stern ersonnen, dessen technische Realisation Dworsky ermöglicht habe. Nun enthält Reinhardts Regiebuch zum "Macbeth"[153] in der Tat eine Menge detaillierter Skizzen, die der verwirklichten Bühnenkonzeption entsprechen. Doch es ist nicht ausgeschlossen, daß Reinhardt sich schon ziemlich zu Beginn der jahrelangen Vorbereitung mit Stern, seinem engsten Mitarbeiter, über die Gestaltung des "Macbeth" unterhalten hat, was sich zwar nicht beweisen läßt, doch ein kleiner Vorbehalt sein kann gegen eine allzu unkritische Reinhardt-Verehrung. Selbst wenn Stern in diesem Fall wirklich nur die Kluft zwischen Konzeption und Realisation überbrückt hat, bleibt seine Leistung beachtlich. Wir sahen bei "Was Ihr wollt", wie qualitativ verschieden ein und dieselbe Konzeption auf der Bühne erscheinen kann.

Aus manchem Echo zur Aufführung, besonders aus Lorenz Stukkis ausführlicher Beschreibung der Inszenierung,[154] gewinnt man den Eindruck, Reinhardt habe (quasi ohne Mitwirkung Sterns) für den "Macbeth" einen völlig neuen, seine bisherigen Arbeitsprinzipien revolutionierenden Inszenierungsstil gefunden. Jedoch, trotz der weitgehenden Stilisierung, den zyklopischen Türmen, dunklen Wänden und Vorhängen ist die "Macbeth"-Aufführung nichts als die organische Weiterentwicklung Reinhardtscher (und Sternscher) Stilprinzipien, die spezifische Ausformung dieser Prinzipien für ein in vieler Hinsicht unvergleichliches Drama und erst in zweiter Linie implicite, nicht als Ziel - ein Fortschritt in Richtung auf eine moderne, nicht mehr im 19.Jahrhundert wurzelnde Szenengestaltung.[155]

Die erweiterte Vorderbühne, die Reinhardt auch diesmal errichten ließ, war neben Hinter- und Mittelbühne eine gleichberechtigte Spielfläche; der Proszeniumsrahmen war schwarz ausgekleidet. Die Vorderbühne lag einige Stufen tiefer als die mittlere Spielfläche und konnte von dieser durch einen Vorhang getrennt werden, so daß, während dahinter verwandelt wurde, davor weitergespielt werden konnte. Die Verwandlungen auf der Mittelbühne geschahen hauptsächlich durch ver-

chiebbare hohe Seitenwände, die jede eine Türöffnung hat-
en, und durch auf jeder Seite drei rotbraune quadratische
irme, die auf drei parallel zur Rampe verlaufenden Schie-
enpaaren verschoben werden konnten und einen variablen,
rundsätzlich symmetrischen Szenenabschluß bildeten. Zu-
eilen, beispielsweise in den Heideszenen, waren sie ganz
us dem Blickfeld entfernt. Zur Hinterbühne führten wieder-
n wenige Stufen hinunter. Diese Bauelemente boten mit ei-
igen Requisiten, Vorhängen und grobkantigen Möbeln schier
nendliche Verwandlungsmöglichkeiten, charakteristische
isionen der mannigfaltigen Schauplätze in und bei schot-
ischen und englischen Schlössern. Eine geniale Konzeption
on monumentaler Simplizität. Indes - die strenge, archa-
sche Grundstruktur wurde "aufbereitet" durch dekoratives
eiwerk, stimmungsvolle Ornamente, szenische Details also,
.e den "Macbeth" von 1916 in den Zusammenhang des von Rein-
ardt schon seit etlichen Jahren gepflegten Inszenierungs-
eils stellen. Der Vergleich mit dem "Hamlet" von 1913
rängt sich förmlich auf. Einige Szenen machen besonders
eutlich, was hier gemeint ist.

.e erste Szene, mit den drei Hexen: Vorder- und Mittelbüh-
e dunkel, Nebelschleier waberten vom Schnürboden, Blitze,
rommeln, Fanfaren; die Architekturteile waren zur Seite
eschoben. Freies Feld und Hexenheide wurden durch reali-
tische Zutaten verdeutlicht, durch Findlingsblöcke, ver-
rüppelte Weiden im Hintergrund. Der Hof im Schloß von In-
erness war nach hinten durch eine Portalwand und durch
rei flankierende Türme abgegrenzt; aus den Seitenwänden
ührten Treppen auf die Spielebene hinab, Auftritts- und Ab-
ngsmöglichkeiten für das mörderische Ehepaar. Auf dem Hof
.h man "zwei flankierende Reiterstandbilder, einmal von
rn, einmal im Profil"[156] - stimmungsvolles Dekorum wie
e Kanonen auf der Terrasse von Helsingör. Auch im Bankett-
.al zu Fores fehlte das schmückende, atmosphärische Bei-
rk nicht. An den rostbraunen Wänden - durch steile Fen-
erschlitze drang die Nacht herein - hingen groteskfrat-
ge Tiermasken; im Hintergrund standen Laternenträger; die

tafelnde Gesellschaft war mit blutrotem Licht überzogen, der Geist des Banquo grün angestrahlt. Besonders in dieser Szene mit dem "schottischen" Kolorit läßt sich eine starke Affinität zu früheren Shakespeare-Inszenierungen Reinhardts nachweisen. Man denke an die Senatsszene im "Othello" oder den Ballsaal in "Viel Lärm um Nichts". Am deutlichsten standen die Kostüme in dieser Tradition - Stern kleidete alle Männer in den schottischen Kilt. Im übrigen beschränkte er sich dabei, wie bei den Raumelementen, auf die Farben Rot und Braun, nur die Macduffs bekamen grünblaue Röcke.[157)]

Es gab in dieser "Macbeth"-Inszenierung auch Szenen, in denen auf jegliches Beiwerk verzichtet wurde, die allein durch die spannungsvolle Ordnung und die Wucht der Architekturteile Gesicht und Gewicht erhielten. Es ist kein Zufall, daß gerade von diesen Szenen die größte Intensität der Aufführung ausging. Der Thronsaal, in dem Banquos Ermordung beschlossen wurde, war eine sich trichterförmig, schluchtartig nach hinten verengende Halle, hinter dem Thron durch einen Vorhang abgeschlossen. Diese Szene verwandelte sich - Thron und Vorhang verschwanden - in den nächtlichen Park: Der Saal wurde zum Hohlweg, zur Falle, Banquo rannte in die Ausweglosigkeit, in die Hände seiner Mörder. Dieses szenographische Motiv tauchte noch einmal auf: Der kleine Macduff wurde in einem ähnlich sich verengenden Korridor ermordet. In solchen Szenen manifestierte sich das Wegweisende von Reinhardts "Macbeth". Doch es wäre absurd, Reinhardt auf den Spuren von Edward Gordon Craig zu vermuten, der eine völlig andere Konzeption für "Macbeth" entwickelt hatte (a lofty and steep rock, and ... the moist cloud which envelops the head of this rock ..."). [158)] Reinhardts "Macbeth" war das Produkt einer Übergangszeit, in dem sich die traditionellen Mittel theatralischer Interpretation mit neuartigen Prinzipien mischten. Innerhalb der Aufführung war das Verhältnis von dekorativem Impressionismus und abstrahierendem Expressionismus (womit nicht die Literaturströmung mit all ihren Implikationen gemeint ist) nicht immer ausgeglichen. In diesem

Sinne spiegelt die "Macbeth"-Inszenierung Grundzüge vom künstlerischen Wesen Reinhardts und Sterns, die beide, der Tradition verhaftet, unbefangen nach neuen Wegen theatralischer Manifestation suchten. Neu und zukunftsweisend war vor allem die Lichtregie, die Gruppen aus dem Raumdunkel herauslöste, die Akteure isolierte und zueinander in Beziehung setzte. So gesehen, war die "Macbeth"-Inszenierung eine Vorstufe zu "Dantons Tod", zehn Monate später, in dem die Lichtgestaltung bestimmendes Element der Aufführung wurde.

11. THEATER IM KRIEG

Biographisches

Vom Ersten Weltkrieg, der für das Deutsche Reich am 1. August 1914 begann, wurden während seiner Dauer und noch Jahre danach sämtliche Lebensbereiche der Menschen in Deutschland und anderswo überschattet. Auch Theaterspielen bekam einen neuen Zweck, einen gewissermaßen staatserhaltenden Auftrag. Zum einen wurde von den Bühnen erwartet, daß sie die Widerstandskraft und den Durchhaltewillen vor allem der Zivilbevölkerung und der Urlauber stützen, wenn nicht gar stärken, zum anderen sollten sie (vornehmlich die renommierten Reinhardt-Bühnen) auf staatlich finanzierten Tourneen ins neutrale Ausland um Sympathien für das Krieg führende Deutschland werben. Politische Zweckbindung künstlerischer Leistungen, zumal wenn sie "von oben" inspiriert ist, provoziert selten Höchstleistungen; um so bemerkenswerter, daß Reinhardt und Stern sie mehrfach dennoch erreichten.

Für den Rumänen Ernst Stern, erst neutraler, dann "feindlicher", wegen seiner Arbeit in Berlin aber geduldeter Ausländer, brachte der Krieg naturgemäß besondere Schwierigkeiten, denen er durch ein Gesuch, die deutsche Staatsbür-

gerschaft zu erlangen (Tagebuch, 28.11.1914), begegnen wollte. Doch die Behörden stellten ihm die Bedingung, zuvor müsse er sich als Kriegsfreiwilliger an die deutsche Front melden, was er strikt ablehnte. Einige Jahre vorher hatte er hartnäckig (und erfolgreich) seine Freistellung vom rumänischen Wehrdienst betrieben, weil er seine Berliner Karriere nicht durch ein militärisches Intermezzo unterbrechen wollte. Seit seiner Übersiedlung in die deutsche Hauptstadt hatte er sich dort wohl etabliert, besaß eine hinreichend vornehme Adresse (W 30, Potsdamer Privat-Straße) und durfte sich bald zur künstlerischen und theatralischen Hautevolée Berlins zählen. Obwohl regelmäßiger Gast der von den Berliner Künstlern und Bohémiens frequentierten Cafés, so richtig "dazu", zum Jahrmarkt der künstlerischen Eitelkeiten, gehörte er im Grunde nie. Er war in seinem Verhalten Kollegen und Bekannten gegenüber ziemlich reserviert, haßte Verbrüderungsszenen und konnte auch extensiven Trinkgelagen nichts abgewinnen. So geriet er - sicher zu Unrecht - in den Ruf, arrogant und unkollegial zu sein. Er führte durchaus das Leben eines Bürgers, nicht das eines Bohémiens. Er verdiente relativ gut bei Reinhardt und jahrelang zusätzlich als Karikaturist der "Lustigen Blätter", für die er während des Krieges wieder zu zeichnen begann. Hinzu kamen graphische und dekorative Gelegenheitsarbeiten, wie sie prominenteren Künstlern hin und wieder angetragen werden. So stattete er ein selbst verfaßtes Weihnachtsmärchen[159] aus, das vom Berliner Kaufhaus Westphal produziert wurde (Tagebuch, 30.11. und 4.12.1913). Etwa um die gleiche Zeit entwarf er die Kostüme für eine historische Modenschau, die in sechs lebenden Bildern die typischen Kleider der Zeit von 1813 bis 1870 zeigte: "Theater der Moden" (Tagebuch, 7.12.1913). Mit dem Theater und seiner Entwicklung haben beide Schaustellungen nichts gemein. Zu Beginn des Weltkrieges versuchte sich Stern sogar einmal als Modeschöpfer - für das Berliner Textilhaus Gerson. Ein Heftchen mit Bleistiftskizzen befindet sich im Besitz seiner Tochter. Ich glaube nicht, daß seine Bemühungen auf diesem Felde über diese Skizzen hinausgediehen sind. Jedenfalls hat er sich

späterhin, vielleicht in ehrlicher Selbsteinschätzung , geweigert, zeitgenössische Kostüme für das Theater zu entwerfen; diese Aufgabe überließ er den Modesalons. Ab 1913 hatte Stern einen Lehrauftrag für Kostümkunde an der Berliner Kunstgewerbeschule.

Verschiedentlich reiste er vor dem Krieg nach Rumänien, Südfrankreich und Italien, füllte seine Skizzenbücher und bereicherte sein kulturhistorisches Wissen. Um Politik kümmerte er sich nicht, er leistete seine Arbeit am Theater auch während des Krieges wie vorher, ohne recht zu spüren, daß er dem blutigen Ende einer Epoche beiwohnte.

Neben der nationalpolitischen Zweckbindung brachte der Krieg dem Theater noch andere Unannehmlichkeiten: Schauspieler und vor allem Bühnentechniker meldeten sich freiwillig an die Front oder wurden eingezogen; Materialien für Szenerien und Kostüme wurden immer knapper, so daß die Theater weitgehend aus dem Fundus inszenieren mußten. Ein Beispiel findet sich in Sterns Tagebuch unter dem Datum vom 30.11. 1914: "Las in der Bahn Hebbels 'Genoveva', der Kostüme wegen, die ich zusammenstellen soll. Eigentlich müßte man romanisch als Stil wählen. Ich nehme frühgotische Kostüme dazu aus 'Heinrich IV.'." Der Mangel an Ausstattungsmitteln wirkte jedoch nicht nur störend, sondern beschleunigte eine Entwicklung zur Vereinfachung und Stilisierung des Szenenbaus, die sonst wahrscheinlich längere Zeit gebraucht hätte.

Tendenztheater - "1914"

Nichts von zukunftweisenden Strömungen zu spüren, war in einem szenischen Elaborat von Ferdinand Schmidtbonn, betitelt "1914", das knapp zwei Monate nach Kriegsbeginn von Reinhardt und Stern im Deutschen Theater uraufgeführt wurde. Ist es schon erstaunlich, daß Reinhardt diese undramatische Allegorie von deutschem Weib und deutscher Scholle

überhaupt inszenierte, erstaunlicher noch und typischer erscheint mir, daß ansonsten scharfsichtige Kritiker plötzlich den künstlerischen Wert einer Aufführung, den zu beurteilen ihre Aufgabe war, den Maßstäben der nationalen Erbauung nachordneten. - "Da hob sich der Vorhang, und blaudunkles Licht flutete auf ein Stückchen Erde, das singender Gottesfrieden war: Hügeliges Ackerland, wogende Kornfelder, leuchtendes Moos, gelbbraune Landstraße, in der Ferne hinten die Stadtdächer und rechts unten brodelnde Taltiefe, das Blühende noch in ein weites Land sich dehnend. Ein junges frisches Weib kommt des Weges und grüßt mit wehenden, vom Glück der Arbeit durchfluteten Worten den früchtereichen Sommer. Rotglänzend steht sie da, melodeit zum Himmel und umspannt mit zärtlichem Blick Feld und Wiese." (Emil Faktor)[160] Aber auch Paul Schlenther: "Herein rast über das breite Gefild ein halbnackter, kreidebleicher Kerl, mit blutig rotem Degen, blutig roten Stiefeln, blutig roter Kopfbinde, blutig roten Schulterblättern. Er überrennt das schöne, friedfertige Weib, so daß es platt auf den Rücken fällt. Dieser Schreihals ... ist der Krieg."[161] Künstlerisch ist die Aufführung, selbst wenn die Kritiken übertrieben referiert haben, belanglos. Allenfalls soziologisch ist sie interessant, weil sie streiflichtartig zeigt, wie stark schon der beginnende Krieg das gesellschaftliche Leben, darunter die künstlerischen Manifestationen, beeinflußte und (zum Beispiel in diesem Falle) das Niveau niederdrückte. Nicht anders war es bei zwei anderen Inszenierungen der Reinhardt-Bühnen, die verständlich und entschuldbar sind nur als theatralische Einsätze an der psychologischen "Heimatfront". Schönherrs dramatisiertes Historienbild um Andreas Hofer "Volk in Not" und Kleists "Hermannsschlacht" verdienen nicht zuletzt wegen des forciert einfältigen Realismus der Szenerien[162] vergessen zu werden.

achklang zum Shakespeare-Zyklus - "Wallenstein"

n selben Abend wie "1914", nach der Pause, hatte auch "Wal-
ensteins Lager" Premiere; nach einigen Wochen folgten an
wei weiteren Abenden "Die Piccolomini" und "Wallensteins
od". Um die zeitlichen Zusammenhänge zu klären, müssen wir
ns vergegenwärtigen, daß der Shakespeare-Zyklus mit den
ealistischen und lokalkoloristischen Schauplätzen gerade
eit vier Monaten abgeschlossen war. Die Wallenstein-Tri-
ogie inszenierten Reinhardt und Stern nach den gleichen
rinzipien. Leider sind Sterns Entwürfe für die Trilogie
erloren gegangen, so daß die Rekonstruktion unvollständig
leiben muß, zumal auch den Kritiken wenig über den Szenen-
au zu entnehmen war.

as Lager, vor den Toren der Stadt Pilsen gelegen, Milieu-
tudie und Lebendes Bild, wurde, pars pro toto, repräsen-
iert durch das Zelt der Marketenderin, zwei verschneite
anonen und allerlei Gerät für Krieg und Furage; dahinter,
or dem Kuppelhorizont, einige kahle Bäume, Leben erhielt
ie Szene erst durch die Söldner, und Stern nützte die Ge-
egenheit weidlich, Friedlands Soldateska bunt und charak-
eristisch einzukleiden. Inspiration dazu gaben ihm die le-
endigen Stiche Callots; von diesen empfing er jedenfalls
ehr Anregung als für die Szenerie von den Skizzen, die er
or Jahren auf einer Reise durch Böhmen von der Stadt Pil-
en und ihrer Umgebung angefertigt hatte - auch wenn er
as Gegenteil behauptet.[163] "Für den zweiten ... und den
ritten (Teil) ... gab es Barockräume zu schaffen. Und als
esonderen Leckerbissen für den szenischen Architekten: Wal-
ensteins astrologisches Observatorium, den Innenraum eines
unden Turmes mit sonderbaren Maschinen und den sieben Pla-
etenbildern, jedes in einer Nische, seltsam beleuchtet."[164]
n der Gestaltung des Bankettsaales ("Die Piccolomini, 4.
kt) beachteten Reinhardt und Stern Schillers Anweisung,
en vorderen Bühnenraum frei zu lassen, den Generalstisch
n die Mitte zu stellen und das Gelage sich auf einer nie-
rigen Galerie hinter einigen Säulen (denen aus "Der Wider-

spenstigen Zähmung") abspielen zu lassen - die alkoholisierten Landsknechte als Fresko hinter den Intriganten, die die Handlung bestimmen.[165] Dann das Zimmer, in dem das schwerwiegende Gespräch zwischen Vater und Sohn Piccolomini stattfindet, von fahlem Morgengrauen eher verfinstert als erhellt.

Unterhaltungstheater

Im Verlauf des Weltkrieges verlor der Spielplan der Reinhardt-Bühnen nicht unbeträchtlich an Niveau und Profil, die man jahrelang füglich dort erwarten durfte. Die kriegsbedingte Reduzierung des Personals und die Übernahme der Volksbühne durch Reinhardt als sein drittes Theater zwangen ihn, immer mehr sogenannte Neueinstudierungen, oft in zweiter Besetzung, aufs Programm zu setzen. Alte, meist bewährte Inszenierungen wurden, weil mit neuen Darstellern, als "Premieren" offeriert. Da die Szenerien für diese Aufführungen allenfalls den anderen Bühnendimensionen des Theaters am Bülowplatz angepaßt werden mußten, sind diese Reprisen für unser Thema uninteressant. Hinzu kam, daß Reinhardt offenbar eine im Laufe der Jahre wachsende, wenn nicht Theater-, so doch Berlin-Müdigkeit verspürte: Er inszenierte immer weniger in Berlin und überließ die Regie einem seiner Dramaturgen, die ohne Konzeption an einem Spielplan werkelten, der zuviel Belangloses und Peinliches enthielt. "Es ist kein Zufall, daß von allen Helfern Reinhardts derjenige, auf den einzig Verlaß ist, Ernst Stern heißt. In seinem Gebiet - kein Irrtum , keine Taktlosigkeit, keine Unzulänglichkeit! Es ist angebaut und gepflegt wie das Hauptgebiet (die Dramaturgie). Im Hauptgebiet aber wuchert das Unkraut." (Jacobsohn)[166] In richtiger Einschätzung der Publikumswünsche bot ein Teil des Spielplans gehobene bis seichte Unterhaltung, von Raimund, Hauptmann und Molière bis zu Ballettpantomimen. Schließlich wagte Reinhardt den Vorstoß in literarisches und inszenatorisches Neuland, hauptsächlich, doch nicht nur in

en esoterischen Sonntagsmatineen des "Jungen Deutschland". it sicherem Gespür für die Zeitströmungen hatte der Mei- ter die Möglichkeit und den Zwang zu neuen Formen thea- ralischer Präsentation erkannt, um dann auch dieses Feld ast ganz seinen Adlaten und Nachwuchsregisseuren zu über- assen.

Rappelkopf"

ie Folge der Inszenierungen, die vorwiegend entspannende nterhaltung für die materiell darbende Zivilbevölkerung oten, begann im Januar 1915 mit Reinhardts Bearbeitung von aimunds "Alpenkönig und Menschenfeind": "Rappelkopf". Der ugenfälligste Eingriff in das Stück bestand in der Trans- onierung der realen Handlung vom Sommer in den Winter, was war den reizvollen Kontrast zwischen sommerlicher Wirklich- eit und frostklirrendem Geisterreich zerstörte, aber den zenenbau und die Verwandlungen sehr erleichterte. Stern otierte in seinem Tagebuch (8.12.1914): "Diverse Änderun- en, jetzt ist die Geschichte ganz klar für mich. Der größ- e Teil der Drehscheibe wird von einer Schneelandschaft ein- enommen, Hügel, Tal, Brücke, Bäume, gefrorenes Wasser etc. uf dem kleineren Teil der Bühne liegen drei Räume: Treppen- alle, Keller, Köhlerküche." Durch das märchenhafte Winter- eich, das der Alpenkönig - eisiger Bart, Eiszapfenkrone, chneemantel - beherrscht, hüpften vergnügt und elfenhaft arte Schneeflocken; aus den Hügeln lösten sich geheimnis- oll gnomenhafte Schneemänner; zierliche schneebedeckte annen wiegten sich zur Musik, unter ihnen steckten die ipfe der Chorsängerinnen. Diese Bäumchen machten Stern brigens einige Schwierigkeiten, denn: "Es ist außerordent- ich schwer, eine Farbe zu finden, die bei gewöhnlicher lektrischer Glühlampe die Wirkung von Deckgrün hat." (Ta- ebuch, 6.1.1915). Das Haus des cholerischen Rappelkopf, ei Reinhardt Köhler von Beruf, stattete Stern mit all den ittoresken, verkommenen oder liebevoll zu Tode gepflegten ensilien der Armut aus, die sie dem Betrachter eher be-

lustigend als mitleidsbedürftig erscheinen lassen. Vor allem der Hauptschauplatz in Rappelkopfs Heim, das Treppenhaus, war derart ausstaffiert. Die Zuschauer haben sich erholt beim Besuch des "Rappelkopf", haben sich verzaubern lassen von der Kunst Ernst Sterns und Max Reinhardts und haben gelacht über Max Pallenberg, der den Titelhelden spielte. Der Abend war eine Flucht aus der widrigen Wirklichkeit in die Märchenwelt, sicherlich - aber, fernab von literarischen Ambitionen, ist diese Verzauberung dem Wesen des Theaters sehr gemäß, besonders wenn sie so souverän und geschmackssicher realisiert wird wie in diesem Fall, was die Kritiker der Aufführung einhellig bestätigen.

"Schluck und Jau"

In Hauptmanns Komödie "Schluck und Jau" arbeitete Stern genüßlich den Wechsel von Vagantenmilieu und höfischer Atmosphäre heraus. Der Materialmangel beschränkte seine Phantasie, lenkte sie in eine bestimmte Richtung, der Maler Stern mußte seine Kunst beweisen. Die fürstlichen Räume erhielten ihr aristokratisches Gepräge durch "kostbar" gemalte Tapeten und farbige Fenster. "Abermals mußten die alten schweren Barocksäulen, die ich einst für 'Der Widerspendigen Zähmung' konstruiert und dann in den 'Piccolomini' verwendet habe, herhalten." (Tagebuch, 1.3.1915) - Goethes "Jahrmarktsfest zu Plundersweilern" bot Gelegenheit zu einem Divertimento mit wirbelnder Drehbühne, die mit allem zum Rummelplatz gehörigen bunten Krimskrams gefüllt war; das Esther-Spiel wurde wie mit Marionetten geboten. Das Ganze war ein Vorwand für theatralische Exaltationen, jeder durfte ein bißchen über die Stränge schlagen. - "Das Theater ist ein Kaleidoskop." (Jacobsohn)[167].

"Der Stern von Bethlehem"

Durchaus problematischer erscheint mir die Aufführung von Otto Falckenbergs "Stern von Bethlehem", einer Zusammenfassung verschiedener alter Krippen- und Weihnachtsspiele. Die so entstandene Mixtur ist gattungsmäßig schwer zu definieren - kein Mysterienspiel, kein Dokument naiver Frömmigkeit (die im kommerziellen Theaterbetrieb selten beheimatet ist), kein Weihnachtsmärchen (etwas fürs Kindertheater). Alles das nicht und doch von jedem ein Stück enthaltend, war die Mischung für sensiblere Naturen nicht leicht zu goutieren.

Entsprechend, dem Stück durchaus angemessen, waren Sterns Dekorationen[168] seltsam unentschieden, sie paßten stilistisch nicht recht zueinander. Auf dem erweiterten Proszenium standen links und rechts, die Logen verdeckend und kaum zehn Meter voneinander entfernt, zwei idyllisch verschneite Kirchenportale - realistisch, romantisch, sentimental. Hinter diesem Rahmen wurden die Schauplätze durch wechselnde Prospekte angedeutet und dargestellt. Marias Zimmer (Verkündigung), der Palast des Herodes, das Feld mit den Hirten, der Stall in Bethlehem, unter anderem. Dazu erzeugte die Beleuchtungsanlage des Deutschen Theaters feinsinnige Effekte; ein von Chorälen durchrauschtes, mit Gefühlen angereichertes Spectaculum entstand: "Musikalisch spielte das Licht in mystischen Akkorden sehr wirksam vom Innern der Krippe aus in Rembrandtschem Effekt auf die Anbetenden. Bilder standen überall Pate. Die Verkündigung vollzog sich wunderbar nach präraffaelitischem Muster. Sterns Dekorationen blieben zwischen diesen Stilen bald altdeutsch, bald Kinderparadies, bald englisch, bald Reinhardtsch."[169] Wie das "Mirakel" war der "Stern von Bethlehem" ein Schaustück mit nicht ganz ehrlicher Prätention, reine Orgie von Eklektizismus, kein Ruhmesblatt für Ernst Stern.

Molière-Dramen

Für die Dramen Molières stand Reinhardt der Erzkomödiant Max Pallenberg als Protagonist zur Verfügung. Zu dessen und des Ensembles freier Kunstentfaltung einen adäquaten Rahmen zu schaffen, war Aufgabe des Bühnenbildners, der zudem für die Realisation aufwendiger Ideen keine Werkstoffe hatte. Mit Geschick und Routine schöpfte Stern aus dem Fundus, wählte aus, formte um und vollendete schlichte, aber angemessen witzige Schauplätze. Für den "Eingebildeten Kranken" beispielsweise einen Raum,[170] in dessen Zentrum ein voluminöser Lehnsessel, umgeben von etlichen Tischchen mit einem Wust von Arzneiflaschen darauf, stand. In der Rückwand des Zimmers befanden sich rechts und links zwei durch Vorhänge verschlossene Türöffnungen, die rasante Auftritte gestatteten. In Türhöhe lief über Rück- und Seitenwände ein Sims, auf dem allerlei Vasen und Urnen standen. Für den "Bürger als Edelmann" variierte Stern sein berühmtes "Ariadne"-Modell, der Erfolg war ihm sicher.

"Figaros Hochzeit"

Kühles, durch Klassizismus gefiltertes Rokoko bestimmte die Drehbühnenszenerien zu Beaumarchais sozialkritischer Komödie "Figaros Hochzeit".[171] Im gelben Empfangszimmer, in einem großen Erker, auf einem niedrigen Podest, unter einem goldgerahmten Fürstenbildnis ein schmaler Thronsessel, flankiert von jeweils drei zierlichen Stühlen; dahinter zwei große verglaste Türen ins Freie. Für das Schlafzimmer der Gräfin - von einem Alkoven mit dem Bett zog sich bogenförmig, diagonal zur Rampe, eine Wand nach rechts vorn - blieb nicht viel Raum auf der Drehscheibe, so ist es in den Proportionen nicht recht gelungen. Die Halle, deren hufeisenförmiger Grundriß durch den Erker des Empfangszimmers bedingt war, erhielt ihr Gepräge durch hohe Bogenfenster zum Garten, durch große Vasen mit Blumenarrangements und Skulpturenschmuck zwischen den Fenstertüren, durch vier große Kristall-Lüster, durch glänzenden Parkett-

Fußboden und nicht zuletzt durch das Fehlen jeglicher Möblierung. Der Garten war eine Art Freiluftpavillon, geformt aus dekorativen, funktionslosen Architekturen im Halbkreis, gleichermaßen Versteckspiel und Entlarvung begünstigend. Die Szenerien zum "Figaro", sicherlich nicht außergewöhnlich originell, zeichneten sich primär durch ihre Zurückhaltung aus; mit sparsamen Formen, auf die Stern sich ganz bewußt beschränkte, schufen sie eine Atmosphäre, die von den Spielern aufgenommen werden mußte, die zugleich mit ihrer zerbrechlichen Eleganz einen Gegenakzent zur Turbulenz der Handlung setzte.

"Die Grüne Flöte"

Von der Skandinavien-Tournee 1915 brachte Reinhardt aus Kopenhagen die Choreographin Lyda Christensen und deren Tochter Lillebil mit nach Berlin, wo diese als Tänzerin reüssieren sollte. Reinhardt hatte sein nicht immer unproblematisches Interesse für Ballett und Pantomime neu entdeckt. Der Versuch, die Grenzen des literarischen Theaters ein wenig zu erweitern oder gar zu überschreiten, barg die Gefahr des Absinkens in die seicht plätschernde Unterhaltung in sich. Immerhin - bei einigen Produktionen dieses Genres - keineswegs bei allen - konnten die Reinhardt-Bühnen neben dem Publikumserfolg auch künstlerische Pluspunkte buchen. Im Anschluß an den "Eingebildeten Kranken" machte Reinhardt (nach dem "Mirakel") seinen zweiten Versuch mit der Pantomime; gegeben wurde ein Ballett nach Rameau, "Die Schäferinnen", das später meist im Verein mit der "Grünen Flöte" aufgeführt wurde. Die szenische Konzeption für das Rameau-Ballett glich weitgehend der für das "Ariadne"-Modell. Vom Schnürboden hängende Kronleuchter gaben die Illusion barocken Theaters.

Die bedeutendste der von Reinhardt produzierten Pantomimen war ohne Zweifel "Die grüne Flöte", zu der Hofmannsthal das Libretto schrieb; die Musik entstammte verschiedenen Mozart-

Kompositionen. In groben Zügen trug sich folgendes zu: Ein sechsarmiger und sechsbeiniger Zauberer (Wu) hält eine Reihe junger Leute gefangen, deren Blut er trinkt, um sein eigenes Leben zu erhalten. Gefangen ist auch eine Prinzessin (Fay Yen), die von einem Prinzen (Sing Ling), der sie liebt, mit Hilfe der magischen grünen Flöte und der Flußgöttin befreit wird. Den Zauberer ereilt die gerechte Strafe und, nachdem er sich zuvor noch in einen Drachen verwandelt hat, ein grausames Ende. Reinhardt war, schreibt Stern in seinen Erinnerungen,[172] mit gemalten Szenerien einverstanden. Damit wußte Stern zwar die Technik, die er anwenden mußte (und durfte), aber noch fehlte ihm die zündende Idee, die Grundkonzeption. Der Zufall sei ihm zu Hilfe gekommen. Ein schwarzes "chinesisches" Tablett mit Goldverzierung und darauf grüne Glasperlen, das er bei einem Trödler gesehen habe, sei der zündende Funke gewesen. Er probierte anschließend aus, ob sich schwarzes Tuch, das der Fundus des Deutschen Theaters in Mengen enthielt, sich mit Goldbronze bemalen lasse und wie die Wirkung sei. Mit dem Ergebnis war er überaus zufrieden. Er entwarf Chinoiserien, wie er empfand und Kritiker ihm bestätigten, im Geiste Mozarts, und malte sie mit Gold- und Silberbronze auf große schwarze Tuchflächen. Den Bühnenrahmen kleidete er mit schwarzem Samt aus, der, weil er dem Auge keinen Halt bot, wie unsichtbar wurde; die Prospekte und Kulissen hingen gleichsam im Nichts, schienen über den Rahmen hinauszuwachsen. Stern: "Glühte dann das Licht auf, so fing es sich in den Malereien aus Gold- und Silberbronze. Man hatte den Eindruck, als ob meine Felsen, Bäume, Pagoden, Wolken sich filigranartig aus dem Nichts materialisierten. Und lautlos wurden plötzlich andere Berge, andere Wolken und so weiter sichtbar gemacht durch den einfachen Trick, daß anders bemalte schwarze Samtgehänge aus dem Schnürboden herabschwebten. Hie und da waren die Bronzekonturen durch schwarze Schleier davor undeutlich zu sehen, und wir brauchten nur die Schleier wegzuziehen oder die Beleuchtung zu verstärken, um unsere Landschaften deutlicher hervortreten zu lassen.

.. Die einzigen plastischen Teile der Dekoration in der Grünen Flöte' waren der goldene Käfig, in dem Wu seine pfer gefangen hält, sowie eine lange Bogenbrücke, über iese führt Sing Ling seine Fay Yen sowie die übrigen Erösten der Freiheit entgegen. Der Zug hob sich silhouettenaft von den silbernen Bergen ab, auf denen Pagodentürme n die goldenen Wolken ragten."[173] Schwarz war auch die rundfarbe der Kostüme - aus schwarzem Samt der Drachen, er goldene Schuppen trug und gleich einem Tausendfüßler on einer Reihe in seinem Innern steckender Jungen bewegt urde; ein schwarzer, pagodenartig geschweifter Tanzrock it goldenem Blumenmuster für die Prinzessin; schwarzgolenes Trikot für den Prinzen. Im Kostüm des Zauberers, der ine grausige Maske mit stachelig abstehenden Haaren trug, teckten zusätzlich zwei Jungen, die die Zahl der Arme und eine auf sechs komplettierten. Die erhaltenen Entwürfe[174] eigen, wie eng sich die später entstandenen Lithographien n die Szenenbilder anlehnen. Die Kritiker der Aufführung rwiesen sich dankbar für das märchenhafte Spiel, für die escheidung, das heißt Konzentration, in den szenischen itteln, für den Verzicht auf massives Sentiment.

astspiele im Wintergarten

m die Gastspiele der Reinhardt-Bühnen im Berliner Wintearten, einem renommierten Varieté, das während des Kriees, da Artisten kaum müßig am Markte standen, sein Proramm mit anderen Unterhaltungsbeiträgen füllen mußte, gab s einen kleinen Skandal. Es ging um die Frage, wieweit nd von wem verantwortlich der Anschein erweckt worden ist, einhardt selbst habe diese Produktionen einstudiert, und nwieweit das nicht den Tatsachen entsprach. Leicht festustellen ist, daß Vollmoellers "Venezianische Nacht" (1913) nter einem etwas anderen Titel im Deutschen Theater urufgeführt, im Wintergarten (ab 16.8.1917) ohne Angabe des egisseurs als ein Gastspiel der Reinhardt-Bühnen angekün-

digt wurde. Es wurde also suggeriert, aber nicht behauptet, die Inszenierung stamme vom berühmten Reinhardt persönlich. Es ist ziemlich sicher, daß Ernst Stern die Aufführung, über die viele Worte zu machen sich nicht lohnt, für den Wintergarten eingerichtet hat.[175)]

Vergleichsweise schwierig ist es, die Verantwortlichen für die Pantomime "Lillebil's Hochzeitsreise" zweifelsfrei zu ermitteln, die am 1. Februar 1917 Premiere im Wintergarten hatte. Die Annoncen in der Berliner Presse decken ein gespaltenes Verhältnis zur Wahrheit auf. Die Anzeige im Boulevardblatt "BZ am Mittag" vom 1.2.1917 lautete: "Ägyptische Burleske in 7 Bildern, Musik von Bizet, eingerichtet von Einar Nilson, Entwurf der Dekorationen und Kostüme von Ernst Stern / Inszenierung von Max Reinhardt / Regie: Ernst Stern..." Am selben Tag war in der anspruchsvollen Presse ("Vossische Zeitung", "Berliner Tageblatt") ein Inserat zu lesen, des Inhalts: "Ägyptische Burleske von Ernst Stern.../ Entwurf der Dekorationen und Kostüme von Ernst Stern / Inszenierung von Max Reinhardt..." Vom Tag nach der Premiere (die Produktion lief zwei Monate) fehlte in allen Anzeigen des Wintergartens der Name Ernst Sterns überhaupt, nicht jedoch der Max Reinhardts, der in großen Lettern gedruckt war. Wenn man bedenkt, daß Reinhardt in den Wochen vor der Premiere gar nicht in Berlin gewesen sein soll,[176)] verliert auch die spitzfindige Unterscheidung zwischen Regisseur und Inszenator an Bedeutung. Ob Stern wirklich der Autor der Pantomime war, konnte ich mit letzter Sicherheit nicht feststellen. Doch es spricht einiges dafür, besonders wenn man sich des von Stern verfaßten Weihnachtsmärchens (Tagebuch, 30.11.1913) und einer zehn Jahr alten Tagebuchnotiz erinnert: "So tauchte letzthin ..., die Idee in mir auf, ob man nicht ein Pantomimen-Theater gründen könnte mit Pantomimen, die man selbst schreibt." (Tagebuch, 25.3. 1907).

Ein Manuskript von "Lillebil's Hochzeitsreise" sowie das Tagebuch aus jener Zeit existieren nicht mehr. Zusammenfassend

ißt sich feststellen: Wegen Reinhardts größerer Anziehungs-
raft auf das zahlende Publikum benutzte man (wer auch im-
er) seinen Namen für eine Produktion, die Ernst Stern von
nfang an weitgehend allein gestaltet hatte.[177] Sehr viel
ufregung um eine Inszenierung, die, folgt man den Kritikern,
n keiner Hinsicht überzeugen konnte.

as Ballett "Prima Ballerina" zu der Musik von Jacques Of-
enbach, wurde auf der zweiten Skandinavien-Tournee unter
einhardts Regie uraufgeführt, in Berlin wurde es nie gege-
en.

. VORSTOSS IN INSZENATORISCHES NEULAND

Dantons Tod"

atte Reinhardt es mit Sterns Hilfe unternommen, beiläufig
n die Jahreswende 1913/14, nach dem "Kaufmann von Venedig",
or "König Lear" und "Romeo und Julia", auf der Bühne des
eutschen Theaters Georg Büchners "Dantons Tod" zu geben -
ie hätten scheitern müssen, ehrenvoll - vielleicht; der
bend wäre ein großes Mißverständnis gewesen. Der plasti-
sche, lokalkoloristische Bühnenrealismus, den sie damals
flegten, ist Büchner unangemessen, zu kompakt und wirklich-
eitsgebunden, zu handfest, obendrein wegen der vielen Schau-
lätze technisch kaum zu bewältigen.

och die Inszenierung der "Soldaten" des J.M.R.Lenz, nur
weieinhalb Monate vor dem "Danton", wies mit den anmutigen
zenerien[178] voll farblicher Leichtigkeit und kompositori-
scher Delikatesse auf der Drehbühne, die für 27 Bilder ro-
tieren mußte, stärker in die Vergangenheit des Shakespeare-
yklus als in die Zukunft des "Jungen Deutschland". Eine Ver-
indung von "Dantons Tod" zurück läßt sich im Grunde nur
iehen zum "Macbeth", der knapp zehn Monate vorher Premiere
m Deutschen Theater hatte. Damals schon zeichnete sich die
roße Bedeutung des Lichts als eines szenischen Mittels ab,

damals schon war die formale Beschränkung im Szenenbau und der Verzicht auf die Drehbühne zu registrieren.

An der Schwelle des dritten Kriegswinters, der für die Menschen eine existenzielle Katastrophe war, geistig und materiell, der die ganze wohlgeordnete Saturiertheit des Kaiserreiches hinwegschwemmte, war nicht nur Reinhardt, sondern auch die Gesellschaft reif für "Dantons Tod". Die Aufführung im Deutschen Theater war ein Vorstoß in eine neue Epoche, die nicht einmal mehr die Illusion von Sicherheit und Geborgenheit in sich barg. Theatergeschichtlich war sie ein Abschied vom neunzehnten Jahrhundert auf der Bühne, die immer noch von den Theorien des Herzogs von Meiningen gezehrt hatte.

Reinhardt und Stern konnten bei der Inszenierung von "Dantons Tod" nicht an einen erprobten Stil anknüpfen, denn auch vom "Macbeth" war's ein gewaltiger Schritt. Ihre über zehnjährige Zusammenarbeit mußte sich neu bewähren an einer schweren und ungewohnten Aufgabe. Wie sie die Aufgabe lösten, wirkte fort auf die Manier, in der allenthalben expressionistische Dramen inszeniert wurden, und wirkte in der Behandlung des Scheinwerferlichts geradezu stilbildend auf die noch junge Filmkunst. Die dekorative Kargheit der Inszenierung rührte nicht in erster Linie vom Mangel an verschiedensten und notwendigsten Ausstattungsmaterialien her - er bewirkte allenfalls, daß sie ein oder zwei Jahre früher entstand -, sondern von einem veränderten geistigen Klima in Deutschland und besonders in Berlin. Mit der Inszenierung von "Dantons Tod" standen Reinhardt und Stern auf der Höhe der Zeit.

In seinen Erinnerungen berichtet Stern, bei der Lektüre von "Dantons Tod" habe er das Drama als ein "furchtbares Gewitter" empfunden, "in dem bei ununterbrochenem Donnerrollen, im Schein fahler Blitze leidenschaftlich bewegte Gestalten aufstehen und verschwinden. ... Und während der Proben zur 'Grünen Flöte', als gleichsam das Licht Wu und Ho und alle die anderen Gestalten aus dem Dunkel entstehen ließ, drängt

ich mir der Gedanke immer stärker auf, daß auch für 'Danton' as Licht die szenische Lösung sei."[179] Reinhardt habe ihm arin zugestimmt.

b der erste Schritt zur "Danton"-Inszenierung wirklich so etan wurde, erscheint mir zweifelhaft, unzweifelhaft dage- en, daß die Aufführungskonzeption von Reinhardt und Stern emeinsam entwickelt wurde. Das szenische Hauptmerkmal (die kteure traten ins Licht und verloren sich wieder im dunk- en Nichts) entsprach der geistigen Durchdringung des Dra- as, Reinhardts Interpretation also.

ie Kongruenz von szenographischer Gestaltung und schau- pielerischer Interpretation läßt auf eine enge Zusammenar- eit von Reinhardt und Stern auch bei dieser Aufführung chließen.[180]

ahmen um das große Drama der Großen Revolution waren direkt m Bühnenportal rechts und links "zwei mächtige Säulenpaare on der Farbe des verwitterten grauen Steins".[181] Wie ein erspektiv schnitten sie aus dem uferlosen Geschehen das We- entliche heraus, hoben Szenen hervor, isolierten sie und erbanden sie zugleich als einzige optische Konstante zu inem Ganzen, zum großen Ereignis. Mit ihrer realistisch kom- akten Form verdeutlichten die begrenzenden Säulen das Schein- afte des Dramas, das eine Vision der Revolution ist (und als olche dargestellt wurde) und nicht die Revolution selbst. nnerhalb des statischen Rahmens wurden die Schauplätze urch sparsame Versatzstücke nur flüchtig angedeutet. Einan- er jagende, blitzschnell wechselnde Eindrücke - ein Spiel- isch, ein Diwan, ein Bücherregal, die Rednertribüne des ationalkonvents, eine Reihe Gefängnispritschen, das unheim- ich ferne und unheimlich steile Revolutionstribunal, ein perrendes Gitter, ein Gefängnisfenster, die Guillotine mit inem Korb abgeschlagener Köpfe daneben. Graue düstere Farb- osigkeit, die Schauplätze fast zur Unsichtbarkeit verkürzt, um Sinnbild konzentriert. Der Hintergrund war zuweilen (in en Interieurszenen) durch stumpfe Vorhänge abgedeckt, nur anz selten tauchte am fernen Horizont eine silhouettenarti-

ge Andeutung von Paris auf. Die Annahme Niessens, Federzeichnungen, eine Parissilhouette darstellend, seien ursprünglich wahrscheinlich zu Projektionen bestimmt gewesen, erscheint mir abwegig.[182] Es finden sich nirgendwo Hinweise darauf, daß Reinhardt und Stern Bilder (also mehr als die Illusion von Wolken) auf den Horizont zu projizieren gedachten. Technisch war das damals in hinreichender Qualität auch kaum zu bewältigen.

Nicht die Projektion auf den Horizont, sondern der Scheinwerferkegel war das bestimmende bildnerische Mittel der Inszenierung. Durch ihn schufen Reinhardt und Stern die beklemmende Atmosphäre, die der Aufführung eignete. Mit grellem, hartem Lichtstrahl schnitten sie einzelne Akteure, Gruppen, Szenen aus, legten gleichzeitig die übrige weite Bühne in Düsternis oder völlige Dunkelheit, gaben durch plötzlichen Lichtwechsel einer Szene einen neuen Aspekt, täuschten durch blitzartiges Aufleuchten einzelner Scheinwerfer eine riesige, unsichtbare, deshalb um so gefährlicher wirkende Menschenmasse vor, zu der die Phantasie des Zuschauers die im Scheinwerferblitzen sichtbaren Grüppchen assoziierte. Ein Schrei im Dunkeln suggerierte Todesangst, enthusiasmiertes Singen und Gröhlen wurde einer hemmungslos zerstörenden Revolutionshorde zugeschrieben. Eine Volksmenge in akzentlosem Zwielicht, um einen Redner geschart, der die Scheinwerferhelle auf sich konzentrierte, erschien in ihren Reaktionen noch anonymer, irrationaler, unmenschlicher als möglicherweise ohnehin schon. Die Revolution, die ihre Kinder frißt, wurde, wenn die spärlichen Realitätspartikel ins Dunkel sanken, zum überzeitlichen Ereignis, irgendwo, überall; der Blick in die Vergangenheit wurde zur Vision der Zukunft, zur Apokalypse. Die Grenze zwischen Realität (Dezember 1916) und Scheinrealität ("Dantons Tod") markierten die rahmenden Säulen, die wie eine Barriere das Toben des Aufruhrs vom Alltag fernzuhalten schienen. Zweifellos wollten Reinhardt und Stern kein politisches Theater für oder gegen eine gewaltsame Veränderung der bestehenden Gesellschaft machen.

ie wollten Büchners Drama, das sich zur Agitation ohnehin icht eignet, angemessen, das heißt eindrucksvoll und sug-estiv, auf der Bühne interpretieren, mit den besten Mit-eln, die ihnen zur Verfügung standen. Ihnen war klar, aß "Dantons Tod" einen neuen - wenn man will, einen re-olutionären - Inszenierungsstil verlangte, und sie waren ereit und fähig, diesen neuen Stil zu schaffen, ohne zu eabsichtigen, eine szenische Umwälzung einzuleiten. Dennoch önnte man pointiert den 15. Dezember 1916, den Premieren-ag, als den Beginn der Nachkriegszeit auf der deutschen ühne bezeichnen, denn die "Dantons Tod"-Aufführung hat ehr viel mehr gemein mit den inszenatorischen Absichten twa Jessners und Fehlings, aber auch Piscators, als mit er bisherigen Tradition der Reinhardt-Bühnen. Mit dieser nszenierung haben Reinhardt und Stern auf ihre Weise nach-eholt, was der große Theaterrevolutionär Craig schon lan-e vorher gedacht hatte.

3. EXPRESSIONISTISCHES THEATER

er 1917 von Reinhardt und seinen Dramaturgen gegründete erein "Das junge Deutschland" setzte sich zur Aufgabe, in onntagsmatineen, die von der Zensur nicht behelligt wer-en konnten, jüngste, das heißt vor allem expressionisti-che Dramatik aufzuführen. Dazu erschien als Fortsetzung er "Blätter des Deutschen Theaters" eine nach dem Verein enannte Zeitschrift. Reinhardt selbst war an dem neuen nternehmen nur selten beteiligt, er schien das "Junge eutschland" als eine Art Alibi der Fortschrittlichkeit zu enutzen; die (literarisch) revolutionären Stücke der jun-en Dichter genossen in seinen Häusern gewissermaßen nur astrecht - eine Heimstatt fanden sie anderenorts.[183)]

er literarische Expressionismus war das Werk einer Genera-ion (der um das Jahr 1890 Geborenen), die die damals be-tehende Gesellschaftsordnung in ihrer Saturiertheit als rüchig und zum Untergang verdammt erkannten. "In gewalti-

gen Gesichten schleudern (die Dramatiker) Zerrbilder ihrer Ängste hinaus und gestalten in prophetischen Dichtungen oder satirischen Abstraktionen das Kommende, das ihnen die Gegenwart offenbar hat. Sie setzen sich in Dramen mit dieser Not- und Todzeit auseinander. Ihr rücksichtsloses Wegfallen von allem, was bisher Theater war, ist das eigentlich Neue und Außerordentliche an diesen dramatischen Dichtern. Es gibt für sie weder Vorbild noch Milieu, weder Rücksicht auf Konvention noch Mitleid mit dem Unverständnis der Zuschauer. ... Das Drama entfremdete sich der gegebenen Erfahrung von Natur und Leben allgemein und wandte sich, wie Musik und Malerei, Plastik und Architektur, dem rein Ideellen zu."[184)]

Von einem Bühnenbildner, der wie Stern es als seine Aufgabe ansah, für ein Drama ein charakteristisches Milieu zu entwerfen, verlangte die expressionistische Dramatik, die "nicht vom Bilde her, von der Kulisse und Inszenierung, sondern ausschließlich vom Worte, von der Dichtung her"[185)] verstanden werden wollte, eine grundsätzliche Abkehr von den bis dahin gepflogenen Inszenierungsmethoden. Stern mußte sich mit einer Literaturrevolution auseinandersetzen, die all die künstlerischen Bestrebungen, denen er verpflichtet war, in Frage stellte, und die Gesellschaft, in die er integriert war, radikal verurteilte. Er bemühte sich redlich, den neuartigen, ihm wesensfremden Dramen als Szenograph gerecht zu werden, soweit das Bühnenbild überhaupt ein konstituierender Teil der Aufführung war. Sobald der über die Bühne wandernde Scheinwerferstrahl neben der schauspielerischen Aktion nahezu das einzige Inszenierungselement wurde ("Der Bettler"), beschränkte sich die Arbeit des Bühnenbildners weitgehend darauf, Requisiten bereitzustellen und Beleuchter einzuweisen. Wo die szenische Ausstattung für die Aufführung wesentlich mitbestimmend war ("Die Wupper"), waren Sterns Entwürfe nur bedingt überzeugend, ohne gestalterische Spontaneität. Der Expressionismus, der theatergeschichtliche Relevanz erst als Wegbereiter für einen neuen, nicht mehr an der Illusion orientierten Insze-

.erungsstil erlangte, kennzeichnete die Grenze des Bühnen-
ldners Stern.

)er Scheiterhaufen"

ıtürlich waren die szenographischen Tendenzen, die in den
ıfführungen der expressionistischen Dramen vorherrschend
ırden, schon vorher latent, und sie lassen sich auch in
.teren Inszenierungen Reinhardts und Sterns nachweisen,
.cht erst in "Macbeth" und "Dantons Tod". Schon 1914 bei-
)ielsweise wurde "Der Scheiterhaufen" von Strindberg un-
:r Reinhardts Regie aufgeführt in einer Szenerie (von
:ern), die nur noch scheinbar ein Abbild der objektiven
.rklichkeit gab. In dem Schauplatz des Dramas, einem kal-
:n, kahlen Salon, waren die Konflikte, die Ängste und
:idenschaften der Menschen konkretisiert, hatten bildliche
:stalt gewonnen. "Man sitzt zehn Meter von einem Ventila-
)r, der aufs Kommando des Inspizienten zu fauchen beginnt,
ıd glaubt, daß Naturgewalten zügellos durch grauenvolle
.mmer über delirierende, frostgeschüttelte, verzweifelt
:hreiende Menschen hinfegen. Papiere, Palmen, Bilder, Fen-
:er, Gardinen, Türen, Schaukelstühle bleiben nicht Requi-
.ten und Versatzstücke, sondern führen den Flackertanz
)n realen Gespenstern auf, in den Impromptus und Walzer
.sharmonisch schrillen. Die Bühne flammt von schwarzer
.ut, lange bevor sie tatsächlich in Brand gerät..." (Ja-
)bsohn)[186] - "... der Raum kommt hier erst zum Mitspie-
:n, dieser kahle, hohe, tiefe Salon, in dem die Schritte
:derhallen, der die Menschen verschlingt und die Größen-
aße der Möbel verzerrt. Dieses unwirkliche, gefräßig
auernde Rechteck schafft einen Stimmungszuwachs, dem ge-
:cht zu werden die Schauspieler zur letzten Hingabe nö-
.gt." (Ihering)[187] Was hier die aus eigener Erkenntnis
ührende konsequente Ausdeutung eines Dramas war, die
:enographische Gestaltung eines Seelenzustandes, wurde
:i den expressionistischen Dramen zum inszenatorischen
vang.

Der Verein "Das junge Deutschland"

"Der Bettler"

Am 23. Dezember 1917 besuchte zum ersten Mal ein Publikum aus Kunstbeflissenen und Kriegsgewinnlern eine Matinée des "Jungen Deutschland". Zu sehen gab es den "Bettler" des 1916 im Krieg gefallenen Reinhard Sorge. Vor schwarzem Hintergrund mit roten Tür- und Fensteröffnungen trug sich der hypertrophe Generationskonflikt zu. Wie in "Dantons Tod" schnitten Scheinwerferstrahlen Teile aus dem Bühnenraum, isolierten die Akteure, gaben Einzelbilder des Ganzen. Doch anders als beim "Danton", in dessen Inszenierung der Scheinwerfer als eine Komponente innerhalb einer umfassenden Konzeption benutzt wurde, war er beim "Bettler" neben der reinen Textinterpretation das einzige wesentliche Element der Inszenierung.[188)]

"Die Wupper" (Abb. 52)

Es trat der seltene Fall ein, daß sich literarisch hochwertiges "expressionistisches"Drama (die Bezeichnung ist hier ein Anachronismus) und expressionistische Malerei zu einer Aufführung verbanden: Else Lasker-Schülers "Die Wupper", geschrieben etwa 1908, aufgeführt vom "Jungen Deutschland" 1919. Die Absicht, die Stern und Herald, der Regisseur, bei der szenischen Gestaltung verfolgten, war, dem Stück eine adäquate optische Scheinwirklichkeit zu schaffen, die zwar, wie das Drama, die Alltagsrealität durchschimmern läßt, sich mit dieser aber nicht identifiziert. Als Vorbild für die Dekorationen wählten sie die expressionistische Malerei, daneben holte Stern sich zusätzliche Anregung beim französischen Kubismus. Der Hinweis auf Feininger als ein mögliches Vorbild[189)] ist bei genauerer Betrachtung der Entwürfe nicht ganz stichhaltig; Sterns Entwürfen fehlt die streng gegliederte Transparenz, die Feiningers Bilder so auszeichnet, wenngleich eine gewisse Verwandtschaft im Konstruktiven nicht zu leugnen ist. Der Einfluß des "Blauen

-iters" und beispielsweise Picassos in seiner kubistischen
-riode und vor allem Delaunays auf Sterns "Wupper"-Sze-
-rien scheint mir jedoch vorherrschend zu sein. Stern löste
e Fassaden der Häuser, die des Proletarierviertels eben-
wie die herrschaftliche Villa und die Bauten des Jahr-
-rkts in kantige Facetten auf, er zersplitterte Waage-
-chten und Senkrechten, formte gleichsam aus den Bruch-
-ücken neue Körper, die ein Eigengewicht gegen die Reali-
-t hatten. Verstärkt wurde der Eindruck des Unwirklichen
-rch die intensive Farbigkeit der Prospekte. Es bleibt
.e Frage, "ob gerade die Unwirklichkeit dieses Schauspiels
. durch Dekorationen von funkelnagelneuer expressioni-
-ischer Machart zu treffen ist."[190] Die Kritiker der Auf-
-ührung waren fast einhellig der gegenteiligen Meinung. Zum
-il hatten sie prinzipielle Vorbehalte gegen die expres-
-onistische Malerei, zum anderen machten sie spezielle Ein-
-inde, etwa daß "im Garten der Fabrikantenvilla ... sich
.e Darsteller durch wahre Menschenfallen von Laubengängen
-klemmten)."[191] Darüber hinaus verwiesen viele Kritiker
-f die unüberbrückte Diskrepanz zwischen den unwirklichen
-enerien und den realistischen Alltagskostümen der Dar-
-steller, obgleich die Gesichter der Akteure durch farbige
-hminke zu Masken stilisiert waren. Expressis verbis oder
-plicite richteten sich die Vorbehalte der Rezensenten
-rnehmlich gegen Ernst Stern, der in dieser Aufführung
-lerischen Expressionismus repetieren mußte, einen Stil,
-r seiner ganzen künstlerischen Konstitution widersprach.
-war gab er sich sehr viel Mühe, die auch hier in ihn ge-
-tzten Erwartungen zu rechtfertigen, doch er konnte letzt-
-ch nicht verbergen, daß er sich bei dieser Arbeit künst-
-risch Gewalt antun mußte. Es gelang ihm bei der "Wupper"
-cht, die Anregungen, die er sich häufig von außen zu ho-
-n pflegte, in das Szenenbild zu integrieren; er übernahm
-xpressionistisches Formenrepertoire ungefiltert, es wurde
-cht sein eigenes. Dadurch haftet den "Wupper"-Szenerien
-was Forciertes an, das man von Stern nicht gewohnt war.
-n Kritiker allerdings deutete sie - rhapsodisch, kaum

argumentierend - als den möglichen Beginn der Entwicklung eines koloristischen Bühnenbildes.[192]

Kokoschka-Dramen

Stieß "Die Wupper" als literarisches Kunstwerk auf Widerstand beim bornierten Teil des Publikums, so war die Ablehnung, die Oskar Kokoschkas Stücken "Hiob" und "Der brennende Dornbusch" galt, ziemlich einhellig. Die beiden so biblisch betitelten Dramen handeln vom Kampf der Geschlechter, der beidesmal tödlich endet - für den Mann. "Der brennende Dornbusch" ist das Duett zwischen der "Frau", deren Liebhaber im Hinterstübchen ihren Rausch ausschlafen, und dem "Mann". Die wechselseitige seelische Zerfleischung steigert sich bis zur vierten Szene, zu der Kokoschka die Regieanweisung gibt: "Weißer Boden, Baumstämme schwarz, Himmel schwarz, Mann und Frau einander gegenüber auf zwei Felskanzeln. Im Dunkel des Grundes undeutlich der Chor. Mann abwehrend, Frau groß. Wogende palmenartige Gräser und Farnbüschel."[193] Am Ende der Szene erschlägt die Frau den Mann mit einem Stein. Während in der Aufführung des Deutschen Theaters die Gestalten vorn in wechselnden Farben angestrahlt wurden, bewegte sich der kommentierende Chor silhouettenartig, schemenhaft, drohend auch, im Hintergrund. In der Schlußszene (die Frau trauert um den Mann) bildeten die beiden Gestalten eine Pietà-Gruppe, und die Frau wurde verklärt "im Strahlenkranz eines engelweißen Lichtbündels",[194] während der Chor die Frage nach dem Warum stellte. Dem Regisseur Kokoschka und dem Szenographen Stern gelangen eindrucksvolle Bilder, denen das Drama selbst in keiner Weise adäquat war.

"Hiob", eine Groteske um einen alten betrogenen Ehemann, der mit dem Kopfkissen erschlagen wird, bezog seinen bescheidenen Witz im Deutschen Theater "vorwiegend von den auf die Kulissen gemalten Interieurs Ernst Sterns".[195] Drei Schauplätze waren zu entwerfen, ein Zimmer im Hause des Hiob

in zum Trocknen der Wäsche benutztes Badezimmer plus WC, chließlich ein Garten vor Hiobs Haus. Im Hintergrund die- er letzten Szene hing ein Prospekt, auf den die Gestalter es Chors gemalt waren, statt der Gesichter hatten diese iguren Löcher, durch die nacheinander ein Schauspieler einen Kopf steckte, um, gewissermaßen in wechselnder Ge- talt, ein, zwei Sätze vorzutragen. Der Kampf gegen den ahnrei wurde bereichert durch allerlei traumhaftes Gesche- en, in dem beispielsweise ein weiblicher Papagei den Al- en gleichsam umschwirrte. Szenisch erinnerte der "Hiob" ehr an die "Revolution in Krähwinkel" als an andere Auf- ihrungen des "Jungen Deutschland", wenn man von der grund- ätzlich anderen Funktion der Szenen und dem farbigen cheinwerferlicht absieht. Kokoschka und Stern, Maler und zenenbildner von Format, nahmen zwei belanglose Dramen zum nlaß, gemeinsam mit szenischen Effekten zu spielen. Gleich- ohl konnten auch wohlproportionierte Tableaux die Aufführ- ung nicht zu einem Erfolg machen.

n der Schlußaufrechnung war das Unternehmen "Junges eutschland" ein Mißerfolg, literarisch unfruchtbar, in- zenatorisch zweitrangig und letztlich auch szenographisch elanglos. Stern, soweit er an den Aufführungen beteiligt ar, nahm Anregungen auf (szenischer Purismus, malerischer xpressionismus, Konstruktivismus in "Von Morgens bis Mit- ernacht"), doch es war offensichtlich, daß er hier eine ormen- und Bildersprache benutzen mußte, die nicht die eine war; die Qualität litt darunter.

4. ZUSAMMENARBEIT BERGER-STERN

Cymbelin"

udwig Berger, der an Kaysslers Volksbühne in Zusammenar- eit mit dem Bühnenbildner Ewald Duelberg erste Erfolge als egisseur errungen hatte, schuf an den Reinhardt-Bühnen emeinsaem mit Ernst Stern zwei bemerkenswerte Inszenierun-

gen, die sich von den Prinzipien, nach denen Reinhardt bislang arbeitete, distanzierten, sich zugleich aber wohltuend von den Experimenten des "Jungen Deutschland" unterschieden. Und zwar nicht dadurch, daß sie weniger zukunftsweisend gewesen wären als jene Matinéen; im Gegenteil, bei Berger erst fanden sich ernsthafte Ansätze zu einer szenischen Kunst, "die mit früher nicht bekannten Mitteln andeutet und deutet".[196] Im Oktober 1919 hatte Shakespeares "Cymbelin" Premiere im Deutschen Theater.

Einziges Bauwerk[197] im Hintergrunde der um zwei Parkettreihen nach vorne erweiterten Bühne war ein grottenartiges, mit spärlichem Rankenwerk verziertes Felsportal, das, eigentlich die Höhle des Belarius, während des Abends durch verschiedenartige, den Bogen nach hinten abschließende Vorhänge verwandelt, für alle anderen Schauplätze in Britannien und Rom stand. In das Schlachtfeld einbezogen, diente die Grotte den dahineilenden Kriegern als Brücke. Anders als Reinhardt, der bei seinen Shakespeare-Inszenierungen vor dem Krieg kompakte lokalkoloristische Aufbauten errichten ließ, mutete Berger den Zuschauern zu, mit der eigenen Phantasie, die unterstützt wurde durch die Versatzstücke, die Vorhänge und die Beleuchtung, sich die Schauplätze vorzustellen. Die Inszenierungskonzeption, die das Drama als Märchenspiel deutete und vermittelte, erfuhr von der mitschöpfenden Phantasie der Zuschauer eine gemäßere Unterstützung, als sie realistische Bühnenaufbauten zu leisten vermocht hätten. Stern arbeitete beim "Cymbelin" also "nur" als Helfer, und zwar nicht nur des Regisseurs, sondern vor allem als der des Publikums, dessen Einbildungskraft er mit einfachen, aber überzeugenden Mitteln in die richtigen Bahnen lenkte.

"Advent"

In Strindbergs Weihnachtsspiel "Advent", das mit Szenenanweisungen von naturalistischer Akribie versehen ist, setzte

udwig Berger mit Ernst Stern den eingeschlagenen Weg konequent fort, mußte ihn fortsetzen, wollte er nicht Gefahr aufen, daß Strindbergs Mysterium von der Kompaktheit der ühnenbauten erdrückt wird.[198] Sie reduzierten die Schauplätze auf Andeutungen, Grundformen, die zum Verständnis es Dramas unbedingt notwendig waren. Sie wollten kein platisches Milieu errichten (zum Beispiel in der guten Stube der im Weinkeller), sondern eine Atmosphäre, ein geistiges Klima schaffen, das dem überirdischen Geschehen adäquat ist. n hohem Maße erzeugten sie diese spezielle Gestimmtheit urch Abstufungen der Helligkeit, verbunden mit einer souveränen Behandlung des Scheinwerferlichts. So gewann die zenerie des ersten Aktes mit den simplen Bauten des Mausoeums und der Kapelle während der Prozession der Schatten beklemmende Eindringlichkeit: Die weite Bühne lag im Dunkel, ur den Zug der Geschlagenen im Vordergrund machten die cheinwerferfinger gespenstisch sichtbar. Besonders deutlich wurde der Stil der Inszenierung in der Gestaltung des artesaals, der von Strindberg als ein Talkessel zwischen ohen, steilen, schroffen Felswänden ohne jegliche Vegetation beschrieben wurde. Berger und Stern verzichteten darauf, erdgebundene, die Phantasie einzwängende Steinformationen zu imitieren, statt dessen schufen sie die Vision iner tiefen, scheinbar ausweglosen Schlucht durch die Projektion hoher, düsterer, flammend gezackter Wände auf den undhorizont. In dem so umschriebenen Raum befanden sich, ie vom Autor vorgesehen, eine Pan-Büste in der Mitte, der ron der Ballkönigin und ein Podest für die Musikanten. tern gelang es, die Phantasmagorie des Schreckens eindrucksvoll zu beleben, indem er den Elenden, den Krüppeln nd Bettlern sowie den allegorischen Figuren wie den sieben odsünden Kostüme gab, die das Grauen und Entsetzen keineswegs unterdrückten, es vielmehr steigerten zum absoluten usdruck des menschlichen Leidens und der menschlichen chlechtigkeit, bis es am Ende des Dramas unter dem Bild er Geburt Christi zur Erlösung und Versöhnung der Gegensätze kam.

Von dieser Inszenierung ausgehend, die Phantastik mit neuartigen Mitteln schuf und sich nicht in abstraktem Formalismus erschöpfte, hätte es vielleicht auch für Ernst Stern einen Weg gegeben, Anschluß zu finden an die neuen Tendenzen der Szenographie und auch noch in den zwanziger Jahren bedeutende und richtungsweisende Inszenierungen mitzugestalten. Doch es kam nicht dazu, und Sterns Weg ging in eine andere Richtung.

15. GROSSES SCHAUSPIELHAUS

Man merkte den Spielzeiten der Reinhardt-Bühnen von 1917 bis 1919 an, daß der Chef nicht so wie gewohnt das Regiment führte. Sein Interesse und ein Großteil seiner Arbeitskraft waren auf die Verwirklichung eines lang gehegten Wunschtraumes gerichtet, den Bau des Großen Schauspielhauses. Im Zentrum Berlins, zwischen dem Neuen Theater, Reinhardts erstem großen Haus, und der Friedrichstraße, stand der Zirkus Schumann, eine ehemalige Markthalle. Von dem Architekten Hans Poelzig ließ Reinhardt den Zirkus, in dem er schon vor dem Krieg den "Ödipus" aufgeführt hatte, zu einem Theater mit etwa 3300 Sitzplätzen umbauen. Um eine für Schauspielaufführungen geeignete Akustik in die Halle zu bringen (nach Auskunft von Kritiken gelang das nur unzureichend) und um den Riesenraum architektonisch und dekorativ zu akzentuieren, ihm ein Gesicht zu geben, überzog Poelzig Wände, Pfeiler und Bögen im Zuschauerraum sowie die mächtige Kuppel, die ihn überwölbte, mit vielen übereinander laufenden, unterschiedlich hohen Reihen von Blendarkaden. Die auch unter der Kuppel und den Bögen senkrecht, also frei nach unten hängenden "Pfeiler" der Arkaden gaben dem Raum ein seltsam atektonisches Aussehen. Die tragende Konstruktion war versteckt unter dem gleichsam schwebenden Zierat, mit dem auch Foyers und Wandelgänge ausgekleidet waren. An einer Seite der runden Halle öffnete sich das etwa 30 m breite Bühnenportal; davor, eingeschlos-

n von den allseitig ansteigenden Zuschauerrängen, im
ndriß die ehemalige Zirkusmanege erkennen lassend, das
ße Proszenium, das später, in der Nach-Reinhardt-Zeit
s Großen Schauspielhauses, für die Aufführungen nicht mehr
nutzt und mit Parkettsitzen fürs Publikum gefüllt wurde.
mit wurde das Große Schauspielhaus ein zwar gigantisches,
er durchaus konventionelles Theater - mit herkömmlicher
ckkastenbühne.

inhardts Wunschtraum, den er mit dem neuen Haus zu ver-
cklichen hoffte, zielte gerade darauf, die Rampe, die not-
ndig zur Guckkastenbühne gehört und den Schauspieler vom
schauer trennt, aufzuheben. Er wollte wie viele Theater-
ute vor und nach ihm kein nur passiv rezipierendes Publi-
m, sondern den Zuschauer, der aktiv den Gang der Auffüh-
ng mitgestaltet, sich am Ende als direkt Beteiligten des
ihnen-)Geschehens empfindet. Gegen diese Theorie, die
inhardt in die Praxis umsetzte, wurden, schon bevor das
ße Schauspielhaus fertiggestellt war, Bedenken laut, die
ch später weitgehend als berechtigt erwiesen. Es gab dar-
ter bedeutend profundere Kritiken als die des Franz Fer-
nand Baumgarten, der in einem Pamphlet, betitelt "Zirkus
inhardt", mit einer schwer erträglichen Mischung aus
chlichen Argumenten, persönlichen Diffamierungen und
nlechtem Deutsch gegen Max Reinhardt und das Große Schau-
ielhaus zu Felde zog. Einige Aspekte der Arenabühne wer-
n uns noch beschäftigen.

nst Stern, der die gemalte Szene der vollplastischen vor-
zogen hätte, wenn Reinhardt es ihm erlaubt hätte, war
cht prädestiniert, als Bühnenarchitekt im Großen Schau-
ielhaus zu wirken. Da hier die Bühne auf drei Seiten vom
schauerraum umgeben war und gemalte Szenerien von nur ei-
n Teil des Publikums hätte gesehen werden können (es sei
nn eine Wolkenprojektion auf die Rückwand der Hauptbühne
e in "Hamlet"), mußten die Schauplätze vollplastisch und
gen der großen Ausmaße von Bühne und Auditorium in gigan-
scher Größe errichtet werden. Stern löste auch diese Auf-
be mit Erfahrung und gewohnter Anpassungsfähigkeit, ohne

allerdings frühere Meisterleistungen auch nur annähernd zu erreichen.

"Orestie"

Reinhardt war gut beraten, als er für die Eröffnung des neuen Hauses eine klassische griechische Tragödie wählte, die Orestes-Trilogie des Aischylos. Er konnte die Vorzüge der Arenabühne und der Weiträumigkeit sinnfällig demonstrieren, ohne daß die Mängel des Großen Schauspielhauses gleich zu Beginn eklatant wurden. In den konventionellen Bauten Sterns[199] - Tempelportikus von archaischer Wucht als Bühnenabschluß, große, verschiebbare Treppenanlage zwischen Bühne und Proszenium - ließ Reinhardt die Tragödie als expressives Massentheater spielen, die subtile Geste eines Darstellers wäre hier ohnehin unbemerkt verloren gegangen. Den vielstimmigen Chor lenkte er virtuos über Bühne und Manege, bewußt auf die Suggestionskraft spekulierend, die von einer psychisch und physisch gleichgerichtet bewegten Menschenmenge ausgeht. Differenzierte Beleuchtung und das Spiel der Scheinwerfer unterstützten die Dynamik des Chors und gaben der Handlung stimmungsfördernde optische Akzente, wodurch die Kluft zwischen der klassischen Tragödie und dem modernen Massentheater überbrückt werden sollte. Alles in allem, ein erster, ein Achtungserfolg für Max Reinhardt und das Große Schauspielhaus.

"Hamlet" (Abb. 53)

Der Kredit an Wohlwollen, der aus der Eröffnungsinszenierung resultierte, wurde schon mit der zweiten Aufführung im Großen Schauspielhaus, "Hamlet", von den Kritkern verärgert aufgekündigt. Die großen und kleinen Mängel des Hauses wurden offenbar und überlagerten auch die positiven Aspekte der Inszenierung. Ernst Stern und Hans Poelzig, der

chitekt des Großen Schauspielhauses, die sich in die
rantwortung für die Bühnenbauten teilten, schufen für die
nterbühne eine Bogenarchitektur, die den Tropfsteinar-
den des Zuschauerraums angeglichen war, also Bühne und
ditorium zu mindestens einer baulichen Einheit verband.
nter den Bögen wurden bei Bedarf ziehende Wolken oder
n strahlender Sternenhimmel auf die Schlußwand proji-
ert. Eine etwa halbrunde, freitreppenartige Plattform
rband die Hauptbühne mit der tiefer liegenden Orchestra,
elle Stufenzungen (streckten) sich in die Arena".[200]
r die Innenräume wurden einige ganz einfach gegliederte,
aktikable Wände angefertigt, die, wenn sie benötigt wur-
n, schnell zusammengebaut waren. Die grobsteinige Ter-
ssenbrüstung, hinter der des Vaters Geist erscheinen
nnte, und der Friedhof mit einigen archaischen Grabstei-
n erinnerten in ihrem Verzicht auf dekoratives Beiwerk,
r hier allerdings durch Monumentalität kompensiert war,
den "Hamlet" im Deutschen Theater 1910.

e Kostüme zu entwerfen, oblag allein Stern. In seinen
moiren[201] berichtet er, daß gerade sie ihm besondere
hwierigkeiten bereiteten. "Unsere Darsteller, die auf
r Vorbühne, vor allem aber in der Arena, agieren sollten,
nnten es unmöglich in einem, selbst stilisierten, histo-
schen Kostüm tun."[202] Stern befürchtete, dadurch werde
e optische Geschlossenheit der Aufführung zerstört. An-
rerseits wollten weder er noch Reinhardt die Hofgesell-
haft von Helsingör in Frack und Zylinder kleiden. Eine,
e mir scheint, legitime und faszinierende Lösung fand
ern schließlich, als er sich von den Uniformen des un-
ngst vergangenen Krieges inspirieren ließ, die er ins
itlose stilisierte. "Lange, lose Mäntel, faltenreiche
pes, lose Kittel, hohe Gamaschen. Die Kleidung wirkte
itlos, Pelzbesatz machte sie malerisch... Dem Geist des
ters sowie allen Personen militärischen Charakters gab
h den Stahlhelm des Heeres als Kopfbedeckung."[203]
erns Ziel, einen Stilbruch zwischen der Kleidung der Zu-
hauer, die um die Arena in den Logen saßen, und den Ko-

stümen der Akteure zu vermeiden, erreichte er so gut, daß ein Kritiker Mühe hatte, die Schauspieler, wenn sie nicht durch einen Scheinwerferstrahl sich deutlich von ihrer Umgebung abhoben, unter den Zuschauern herauszufinden.[204] Im übrigen stießen sich die wenigsten Kritiker am sogenannten "'Hamlet' im Stahlhelm"; sie empfanden die Kostüme als durchaus angemessen (wenn ihnen überhaupt aufgefallen war, daß die Anregung dazu der Gegenwart entstammte). Freilich, Baumgarten schwieg nicht und knüpfte allerlei politische Implikationen in seine Kritik: "Die Schauspieler tragen ein modernes oder ihm angeglichenes ärmliches Kostüm. Das ist unhistorisch. In den ärmlichen Theatern der Shakespeare-Zeit herrschte eine solche Kostümpracht, daß englische Reisende selbst von italienischen Theaterkostümen enttäuscht wurden. Es ist aber auch unkünstlerisch, denn das Kostüm ist unentbehrliches Mittel, das Drama von der Empirie abzuheben und das geistige Erlebnis auszulösen. Ein ideales Kostüm, gleichgültig, ob historisch oder nicht, soll die Idealität der Handlung unterstreichen. Hier war im Gegenteil die ideelle Handlung durch zeitübliches Kostüm entgeistigt. Der Hamlet im Schillerkragen glich einem ältlichen Wandervogel oder einem Vortragskünstler altdeutscher Lieder. Ophelia kam vom Ladentisch. Horatio trug selbstverständlich einen Gürtelrock. Die Leibgarde des Königs trug Noske-Uniform. Den Hofstaat bildeten Spartakisten, die sich aus geplünderten Militärdepots und geplünderten östlichen Warenhäusern eingekleidet hatten. Kein Zweifel: Die Annexion Dänemarks durch Berlin O war vollzogen."[205] Ein Beispiel für das Maß an Ignoranz und Ressentiments, mit dem Reinhardt und auch Stern zuweilen attackiert wurden. Erheblich sachlicher, wenn auch kaum freundlicher setzten sich andere Kritiker mit der Aufführung auseinander; sie bemängelten die schlechte Akustik und die unzureichenden Sichtverhältnisse im Großen Schauspielhaus - "In diesem Raum wird dem Zuschauer ebenso viel zugemutet wie dem Zuhörer, das Auge muß der Erscheinung auf langen Wegen nachlaufen wie das überanstrengte Ohr dem Ton."[206]; sie monierten, das Spiel

erzettelte sich auf der weiten, unübersichtlichen Spielfläche, vermißten die räumliche und damit auch geistige Konentration, räsonnierten über den ständig wechselnden Abtand des Geschehens vom Zuschauer, mal fast unsichtbar ern, mal fast erdrückend nah. Kerr: "Früher saßen die Zuchauer vor dem Begebnis; jetzt sitzen sie drum herum. (Unefähr). Fühlt man eines Helden Schicksal darum tiefer? ch möchte sagen: er hat mehr Aussicht, mir nahe zu gehen, enn er mir nicht nahekommt."[207] Fazit: Für die Aufführung ines Dramas, das schauspielerische Differenzierung und sychologische Durchdringung verlangt, erwies sich das roße Schauspielhaus schon mit der zweiten Inszenierung ls räumlich und akustisch ungeeignet. Daran änderten auch ichts Sterns Bemühungen, Szenen und Kostüme dem Raum anupassen. Jacobsohn: "Wer die Kunst liebt, zögere nicht, iesen Unkunststall an allen vier Ecken anzuzünden."[208]

Judith und Holofernes"

in Intermezzo im Programm des Großen Schauspielhauses, wie in ironischer Wink auf die spätere Bestimmung des Gebäues als Revuetheater, war der "Gesellschaftsabend" der ünstlervereinigung "Athenäum", zu deren Präsidium Perönlichkeiten wie Gerhart Hauptmann, Richard Strauß, Staatspernintendant Max von Schillings und Max Reinhardt zählten. ie Veranstaltung bot eine Art gehobenes musikalisches und iterarisches Potpourri - Ouvertüren, Arien, Monologe. Im weiten Teil des Abends konnten die Damen und Herren der esellschaft eine recht belanglose Aufführung von Nestroys ebbel-Travestie "Judith und Holofernes" miterleben, zu er Ernst Stern Szenen und Kostüme entworfen hatte.

"Danton" (Abb. 54)

Die Inszenierung von Romain Rollands nicht eben genialem Revolutionsdrama "Danton" weckte in vieler Hinsicht zwiespältige Reaktionen. Die beiden ersten Akte des Stückes spielen in Interieurs, der Wohnstube des Camille Desmoulins und dem Arbeitszimmer Robespierres. Im Großen Schauspielhaus waren die Räume auf ein Podium, das die Hauptbühne in die Arena hinein verlängert, plaziert, sie hatten keine Türen, keine Fenster, keine Wände. "Robespierre sitzt am Schreibtisch, als ob er sich zur Studiereinsamkeit aufs trauliche Tempelhofer Feld zurückgezogen habe."[209] Den Interieurs, mitten in die Arena gelegt, fehlte jegliche innere und äußere Logik, fehlten alle Kriterien, die den Innenraum eines Hauses ausmachen - eine Wiege und ein Schreibtisch wie zufällig und sinnlos in konturenloser Fläche. Reinhardt hat diese Unstimmigkeiten bewußt in Kauf genommen, ihm kam es allein auf den dritten Akt des Dramas an, der zu einem gewaltigen, doch letztlich auch sehr umstrittenen Ergebnis wurde: das Revolutionstribunal.[210]

Auf dem Podium wurde eine steile Tribüne errichtet, auf der die Angeklagten ihren Platz fanden. Unten in der Arena eine Menge emotionierten Volkes mit Jakobinermützen und einem Wald von Fahnen - Soldaten, Frauen, Kinder. Gegenüber den Angeklagten, zwischen zwei Logen des Parketts, der Richtertisch und dahinter, erhöht thronend, das Präsidium des Tribunals. Die Rückwand der Hauptbühne, die weitgehend ungenutzt blieb, war mit hohen Bogenfenstern verkleidet, durch die der Abglanz blauen Himmels schimmerte. In meisterhafter Massenregie, unterstützt von der dramatisch akzentuierenden Scheinwerferbeleuchtung, lenkte Reinhardt das Statistenheer in der Arena, ließ das Volk auf die Demagogie des Tribunals reagieren. Im Vergleich zu diesem Tumult waren die Revolutionsszenen in Hauptmanns "Festspiel" und das Tribunal in "Dantons Tod" wie Vorstudien auf kleinem Format. Reinhardt ging hier im Großen Schauspielhaus bis an die Grenze des theatralisch überhaupt

ch Möglichen: Nachdem sich im Verlauf des Tribunals die
otionen des Volkes immer mehr gesteigert hatten und der
huldspruch gegen Danton gefallen war, stürmten die aufge-
ihlten Massen gegen die Anklagebank, um den Volkshelden zu
efreien. Nicht nur aus der Arena drang der Mob vor, auch
is dem Zuschauerraum, also scheinbar mitten aus dem Publi-
m, stürzten Statisten hervor. In dieser Szene markiert
ch besonders deutlich die Grenze des Aufgabenbereichs des
ihnenbildners einerseits und des Regisseurs auf der ande-
n Seite. Während Stern mit den Aufbauten in der Arena und
f der Bühne durchaus im Rahmen des theatralisch Notwen-
gen und Möglichen blieb, sprengte Reinhardt den Rahmen,
n das ganze Haus zur Szene zu machen und umgekehrt die
zene zum veritablen Tribunal, das Revolutionsdrama zur Re-
olution selbst. Abgesehen von der Frage, ob Reinhardts
echnung aufgegangen ist, die Zuschauer so reagiert haben,
ie er sich das vorgestellt hatte, es bleibt ein Rest; es
cheint mir moralisch anfechtbar, zwei Stunden lang Revolu-
ion mit dem Publikum zu spielen, das anschließend fried-
ich nach Hause gehen soll.

Der weiße Heiland"

auptmanns Drama "Der weiße Heiland", das vom Untergang des
ztekenreiches handelt, vom Kaiser Montezuma und dem Erobe-
er Cortez, trug sich im Großen Schauspielhaus vor einer
rchitektur zu, die aus vier schweren Sandsteinpfeilern mit
inem darüberliegenden Sims gebildet wurde.[211)] Die Pfeiler
ießen in der Mitte eine große und rechts und links je eine
chmalere Öffnung. Diese Zwischenräume gaben zeitweise wie
enster den Blick auf eine Berglandschaft frei oder waren
urch Mauern geschlossen, wenn beispielsweise (in einem Tem-
el) ein religiöser Kult zelebriert werden sollte. Größeres
ewicht für das Bild der Inszenierung als die Pfeilerwand
atten die Kostüme vor allem der Konparsen, die Reinhardt
ieder in großer Zahl einsetzte. Die Eingeborenen trugen
ange Ponchos mit simplen, farbenkräftigen Zickzackmustern,

wobei Stern darauf achtete, daß die Umhänge sich zwar untereinander erheblich in den Farbkombinationen unterschieden, doch die einzelnen Kostüme nie mehr als zwei dominierende Farben enthielten. Diese Beschränkung galt auch für das Gewand des Kaisers Montezuma, das reicher ornamentiert und durch einen capeähnlichen Umhang als Zeichen seiner Würde vervollständigt war. Die Kostüme der Spanier glichen weitgehend den historischen Vorbildern.

"Julius Caesar"

Die großräumige Arenabühne mit vielen Zuschauerplätzen ist sicherlich prädestiniert, die Wirkung wesentlicher Teile aus Shakespeares "Julius Caesar", der Szenen unmittelbar vor und nach dem Attentat, zu ungewohnter Eindringlichkeit zu steigern. Reinhardt und Stern ließen aus der Tiefe des Zuschauerraums einen Steg, die Straße darstellend, in die Arena führen, sich dort zu einem großen Platz erweitern und schließlich, auf die Hauptbühne aufschwingend, in einer turmartigen, von Säulen flankierten Treppenanlage münden, auf deren Gipfel Caesars Thron stand. Caesar, der über den Steg einen langen, vom Römervolk bejubelten Auftritt hatte und sich endlich auf seinem Prunksessel niederließ, stürzte, von den Hieben der Mörder getroffen, von seiner Höhe "durch die Spießruten der Verschworenen hindurch, dem unten ruhig wartenden Brutus zum Fangstoß ins Messer".[212] Auf der Treppe, hoch über dem Volk, dessen Emotionen er nach seinem Willen lenkte, stand auch Marc Anton, als er seine Rede hielt. Für die Szenen des Dramas, die in intimerem Milieu oder fern aller getürmten Architektur spielen (der Garten des Brutus mit Pinien um ein Brunnenbecken, die Zimmer Caesars und des Antonius, das Zelt des Brutus und das Schlachtfeld) verschwand der Bau des Forums hinter dem Vorhang der Hauptbühne.

War, am Ende, die Verpflanzung des "Julius Caesar" in das Große Schauspielhaus gelungen? Zwar - "Ernst Sterns Farben entschädigten das Auge für das Leiden des Ohrs",[212]

ch Shakespeare kam zu kurz, wurde erdrückt von der Wucht
d der Dynamik der bis zu einem "Danton"-ähnlichen Extrem
steigerten Statistenheerscharen.

ysistrata"

s Große Schauspielhaus war in der Tat groß genug, eine
chtige, gleichwohl immer noch attrappenhaft wirkende
ropolis aufzunehmen, für des Aristophanes "Lysistrata".
d so wurde das Spiel nicht mehr wie einst in den Kammer-
ielen durch beklammende Raumnot behindert. "Hundert knus-
ige Fräulein hüpfen auf der Athenerburg umher, eine
lke in Gelb und Rosa, und jeder Stammgast einer Londo-
r Music-Hall würde sich unter den Zuschauern wie zu Hau-
fühlen."[213] Hinzu kam die Arena, die viel Auslauf bot,
d ein Wachtposten, der die heranziehenden Männer anzu-
ndigen hatte, hoch oben im Zuschauerrang. Wie in den
isten der vorangegangenen Aufführungen im Großen Schau-
ielhaus gingen die stärksten Wirkungen nicht von der
enenarchitektur aus oder von schauspielerischen Spitzen-
istungen, sondern von der Choreographie der Statisten,
r ins Gewaltige multiplizierten Bewegung der Volksmen-
n. "(Die) Athenerinnen schleudern die Arme im Takt,
ampfen mit den Füßen im Takt, rufen, schmollen, jauch-
n unisono, als ob sie Römer auf Marc Antons Forum wä-
n."[213]

s Dilemma des Großen Schauspielhauses

e Aufführungen im Großen Schauspielhaus zeigten mit al-
r Deutlichkeit, wie wenig Entfaltungsmöglichkeiten sich
rt einem Bühnenbildner boten. Die szenischen Bauelemente,
e Stern für die verschiedenen Inszenierungen errichtete,
tstammten alle denselben Grundformen, die szenische Struk-
r blieb immer gleich. Immer wurde die Hauptbühne durch

eine monumentale Fassade gegen den Hintergrund abgeschlossen; ob das die Front eines griechischen Tempels war, eine vom genius loci inspirierte Tropfsteinarchitektur, eine archaische Pfeilerwand, eine hohe Treppenanlage oder eine Akropolis, hing nur vom speziellen Milieu des jeweiligen Dramas ab. Nur in "Julius Caesar" und "Lysistrata" wurden diese Bauwerke direkt als begehbare Schauplätze genutzt.

Nicht im Prinzip, allenfalls in der Form unterschieden sich die Lösungen, mit denen der Höhenunterschied von Hauptbühne und Arena überwunden wurde. Meist dehnten sich Stufen als Plattform bis in das Zentrum der Manege aus, die nur durch solcherlei niedrige Podien gegliedert werden konnte, sollte nicht einem Teil der Zuschauer die Sicht auf das Geschehen genommen werden. Niedrige Mauern beispielsweise konnten eine Terrasse, wenige Versatzstücke ein bestimmtes Milieu andeuten. Die Angeklagtentribüne in "Danton" bezeichnete eine extreme Möglichkeit des Hochbaus in der Arena; er war nur möglich, weil sich um die Tribüne, auf der die Protagonisten standen, Volksmassen bewegten, deren Treiben auch verständlich war, wenn der Zuschauer nur einen Teil von ihnen sah. Da Reinhardt im Großen Schauspielhaus die Rampe der Guckkastenbühne aufheben wollte, war die Ausdehnung der Szenerien in den eigentlichen Zuschauerraum hinein nur konsequent szenographisch ist sie jedoch vergleichsweise belanglos. Belangloser jedenfalls als die Kostüme, die von den Komparsen getragen wurden. Denn in fast allen hier beschriebenen Aufführungen, an denen Stern beteiligt war, kam der stärkste Eindruck von den Statistenscharen, die gleichgerichtet den Raum durchmaßen. Wie der Einsatz einer großen Zahl von Statisten mit sublimer Schauspielkunst nur sehr wenig gemein ha waren die Bauten, die Stern zur Gliederung des Raumes im Großen Schauspielhaus errichtete, lediglich ein matter Abglanz jener Bühnenbildkunst, die er so überragend beherrschte.

BIOGRAPHISCHES 1920 - 1954 (Abb. 61-62)

ne Art Befreiung war es für Ernst Stern, als er 1920 den rtrag mit dem Deutschen Theater nicht verlängerte. Vier- an Jahre harter Arbeit mit mindestens einem Dutzend In- enierungen in jeder Spielzeit hatten ihn physisch und nstlerisch ausgelaugt; zudem waren die letzten Jahre cht mehr so erfolgreich gewesen wie die voraufgegangenen, il die expressionistischen Dramen und das Große Schau- ielhaus von ihm einen Inszenierungsstil verlangten, der cht der seine war. In der rückschauenden Bewertung je- ch ging mit dem Engagement an den Reinhardt-Bühnen zu- eich die glücklichste Zeit in Sterns Leben zu Ende. Dort tte er sein Handwerk erlernt, war ein Meister seines Fachs worden, war häufig Mitschöpfer theatralischer Großtaten. ch 1920 verringerte sich die Menge der Aufgaben, die aus- führen Stern sich verpflichtete, höchstens für kurze Zeit, nach war ihr Umfang wahrscheinlich noch größer. Groß waren ch die Erfolge, die er errang, doch Großtaten waren sie uptsächlich im Aufwand, selten in der Qualität - zumin- st, wenn man die Arbeiten für die Reinhardt-Bühnen als rrelat nimmt. Hinzu kam für Stern eine wachsende Angst die nackte Existenz; er nahm, seit 1920 Vater einer Toch- r und seit 1921[214)] naturalisierter Deutscher, die Bedro- ng durch Nationalsozialismus, die immer stärker wurde, ßerordentlich ernst, sie raubte ihm den Seelenfrieden.

chdem er schon in der späten Reinhardt-Zeit begonnen hat- , beim Film zu "tingeln", das heißt Szenerien und Kostüme r meist schlechte Filmchen zu entwerfen, wurde er schon 20 von dem ehemaligen Tänzer am Deutschen Theater, Ernst bitsch, der sich zu einem renommierten Filmregisseur ent- ckelt hatte, als Ausstattungsleiter engagiert. Stern hat- damit wieder eine ähnliche Position inne wie am Deutschen eater - nur wenige Monate hatte sein Vorsatz gehalten, ch nicht mehr fest zu binden und nur noch für einzelne chtige Inszenierungen abzuschließen. Es hätte aber auch ner beträchtlichen Weltfremdheit bedurft, damals solch ein gebot abzulehnen; denn in der Zeit der mit atemberauben-

der Geschwindigkeit galoppierenden Inflation konnte es sich niemand leisten, auf regelmäßige Geldeinnahmen zu verzichten. Da zudem der letzte Lubitsch-Stern-Film, "Die Flamme", von der Europäischen Film-Allianz (EFA), einer Tochtergesellschaft der amerikanischen "Paramount", produziert wurde, erhielt Stern seine Gage in amerikanischem Dollar ausbezahlt, der damals im Vergleich zu den deutschen Assignaten eine unvorstellbar große Kaufkraft besaß. Mit einem Teil der so verdienten US-Valuta erwarb Stern ein Grundstück mit einem nicht eben feudalen Wochenendhaus in der Nähe des kleinen Ortes Pieskow am märkischen Scharmützelsee: leicht erreichbares Refugium aus dem hektischen Berlin.

Ende 1923 - Lubitsch war inzwischen nach Hollywood umgezogen - schuf Stern in Oslo die einzige Inszenierung, die ihn offiziell und unbestritten als Regisseur nannte: die Operette "Mikado" von Gilbert und Sullivan. Da die Osloer Theaterzuschauer in einer Vorstellung zwei große Pausen gewohnt waren, die sie sich durch Alkoholkonsum verkürzten, mußte Stern ad hoc für die zweiaktige Operette ein Zwischenspiel ersinnen: Er ließ ein Ballett zu diversen Sullivan-Melodien tanzen, die Verbindung zum "Mikado" stellten die Kostüme her.[215)] In einem Brief[216)] vom 4.1.1924 an den Schriftsteller Wolfgang Goetz zitierte Stern voll stolzer Freude aus der norwegischen Zeitung "Tidens Tagn": "Die Aufführung war außergewöhnlich prachtvoll. Das Ganze wirkt wie eine stilisierte japanische Phantasie mit farbenstrotzenden Kostümen in einem Rahmen von Schwarz und Gold. Die Regie ist meisterhaft durchdacht und durchgeführt bis in die letzten Details."

1924 begann die Zusammenarbeit Sterns mit einem anderen ehemaligen Tänzer der Ballett-Truppe des Deutschen Theaters, mit Erik Charell, der ein großer Könner des großen Schaugeschäfts war. Hatte sich einst das Meister-Schüler-Verhältnis zwischen Reinhardt und Stern zur freundschaftlichen Zusammenarbeit zweier gleichrangiger Künstler gewandelt, blieben die Beziehungen zwischen Charell und Stern während

:r elfjährigen Zusammenarbeit erstaunlich distanziert. Wie
:inhardt hatte auch Charell einen Bruder, den Wiener Ban-
.er Löwenberg, der den finanziellen Teil seiner Produktio-
:n überwachte und die keineswegs geringe Geschäftstüchtig-
:it der Reinhardt-Bühnen weit in den Schatten stellte. In
:inen Tagebüchern erregte Stern sich darüber, daß, während
iarell ein Vermögen mit seinen Operetten und Revuen ver-
.ente, er, Stern, um jede Erhöhung seiner Gage lange kämp-
:n müsse. Über Charell, der es verstand, seine Launen zu
iszenieren, und dessen Lebensgewohnheiten finden sich in
:n Tagebüchern glänzend formulierte Passagen, die ihn mit
:zendem Hohn übergießen und zur Veröffentlichung kaum ge-
:gnet sind.

.eichwohl war die Zusammenarbeit fruchtbar, und nicht zu-
:tzt hat es Stern gereizt, mit diesem Regisseur, der eine
:lminante Schau auf der Bühne arrangieren konnte, einen
:folg nach dem anderen einheimsen und dabei seiner reichen
:antasie freien Lauf lassen zu können. Vor allem wegen der
:ngen Laufzeiten der Charell-Stern-Produktionen in Berlin
:d anderenorts (im Durchschnitt ein halbes Jahr und mehr)
:hm Stern die Gelegenheit wahr, auch für andere Produzen-
:n und Regisseure zu arbeiten, stattete noch einige zu-
:tzliche Operetten und Revuen mit Szenerien und Kostümen
:s, doch schuf er auch zwei Operninszenierungen und die
:stüme für vier Aufführungen des Düsseldorfer Schauspiel-
:uses.

: näher das Jahr 1933 rückte, je bedrohlicher die national-
:zialistische Gefahr wurde, desto hektischer begann Stern
: arbeiten; er nahm jetzt Aufträge an, die er früher als
:ter seinem Niveau entrüstet abgelehnt hätte. Die poten-
.elle Bedrohnung für Leib und Leben, die dann Realität
:rde, reagierte er ab, indem er das Geld zum einzig mögli-
:en Rettungsanker wählte. Die prophetische Hellsicht, mit
:r er die politische und geistige Situation in Deutschland
:trachtete (Tagebuch, 10.11.1931: "Ständig dieses Gefühl,
:f einem Vulkan zu leben oder beizuwohnen, wie eine Welt
:irbt und man, das heißt die Menschheit, machtlos zusieht,

ohne etwas Effektives zu tun!"), verlangte, wenn sie ernst genommen wurde, und er nahm sie todernst, Schutz - oder mindestens Vorkehrungsmaßnahmen. Da es für ihn einen wirklichen Schutz vor der NS-Gewalt nicht gab, mußte er, wollte er nicht alle Hoffnung fahren lassen, Schein-Vorkehrungen (psychoanalytisch: Ersatzhandlungen) treffen: Er zwang seit etwa 1931 sich und seine Familie zu extremer, an Geiz grenzender Sparsamkeit. Um diese Zeit hatte sein Bankkonto, wie in seinen Tagebüchern 1931ff. nachzulesen ist, einen Stand von etwa 60.000 Reichsmark, immerhin ein respektables Guthaben in der Weltwirtschaftskrise. Wahrscheinlich eher unbewußt als bewußt verteidigte Stern diesen Aktivsaldo als eine Art Schutzwall gegen die Gefahr und sträubte sich gegen jede Geldausgabe, wenn sie nicht durch neue Einnahmen ausgeglichen wurde. Die tragische Ironie wollte es, daß es, als er dann tatsächlich emigrieren mußte, zwar den größten Teil seines Haushaltes und seiner künstlerischen Arbeiten mitnehmen durfte, nicht aber das geringste Bargeld. Fest steht, daß Stern vor 1933 zur vermeintlichen Sicherung seiner Existenz und nach der Emigration zur Sicherung des Existenzminimums Entwürfe für theatralische Darbietungen angefertigt hat, die künstlerisch belanglos, zuweilen geschmacklos waren.

Im Herbst 1933 - Sterns Befürchtungen hatten sich inzwischen bewahrheitet - entschloß er sich während eines Aufenthaltes in Paris, nicht mehr nach Deutschland zurückzukehren, sondern seine Familie ins Ausland zu holen. Das Land, dem er eine lange Reihe großartiger Theaterabende geschenkt hatte, wollte ihn nicht mehr in seinen Grenzen dulden, trachtete ihm nach dem Leben. In Amsterdam traf er dann mit seiner Familie zusammen; seine Frau, die nach den damaligen Kriterien als "arisch" zu gelten den Vorzug hatte, kehrte noch einmal zurück nach Berlin, um den Haushalt aufzulösen und noch schnell so viel Geld, das sie nicht mitnehmen durfte, auszugeben wie möglich. In große Kisten packte sie einen erheblichen Teil der Entwürfe, die Stern aufgehoben hatte. Auf diese Weise wurden sie vor dem Zugriff der Nazis und der

rstörung durch Bombenangriffe im umkämpften Berlin gerett. Wie durch ein Wunder überstanden sie auch eine Bombe, e während des Krieges Sterns Londoner Wohnung traf.

chdem die Familie Stern wieder vereint war, heimatlos ar, doch unversehrt an Leib und Leben, zog sie um nach ris, wo Stern die Serie seiner Aquarelle "Dramatische Architektur" malte. Ein Vertrag mit der Twentieth Century Foxlmgesellschaft für den Film "Caravan" ließ die Familie Februar 1934 zu einem halbjährigen Aufenthalt in die USA, eziell nach Hollywood, aufbrechen. Danach wieder Paris, Stern die Zeit mit der szenischen und kostümlichen Ausattung der Operette "Mandrin" ausfüllte; eine geplante ufführung von "Flying Trapeze" fand nicht statt. Endlich, zwischen war es Frühjahr 1935, "the long awaited telegram rrived from London - and a new life opened for me".[217]

rnst Stern genoß in England als Bühnenbildner einen Ruf, r in gar keinem Verhältnis stand zu den zahlenmäßig gengen Inszenierungen, an denen er in London mitgearbeitet tte. Die Aufführungen "The Miracle" (1911) und "Turandot" 913) wurden nach mehr als zwanzig Jahren noch als theaalische Denkwürdigkeiten gerühmt, die einen Hauch aus aliens Hauptstadt Berlin über den Kanal hatten wehen lasn. Wahrscheinlich hätte es der Revuen, die Charell und ern auch in London produziert hatten, gar nicht mehr bedurft, um britische Theater-Herren und -Enthusiasten sich ücklich darüber preisen zu lassen, daß Ernst Stern, den e zur nachgerade legendären Koryphäe stilisierten, künftig in England leben und arbeiten wollte.

s Londoner Theatersystem unterschied sich damals wie heu erheblich vom deutschen Theatersystem, das durch viele ist aus dem Staatssäckel subventionierte Bühnen im ganzen nd geprägt war. Während bei den subventionierten Bühnen nanzieller Profit kaum erreicht und auch nicht angestrebt rde, hafteten die privaten Theaterproduzenten, die fast sschließlich das Londoner Bühnengeschehen bestimmten, mit rem privaten Vermögen, falls die Aufführung, die sie fi-

nanziert hatten, ein "flop" war. War der Produzent kein Hasardeur oder ein nur der Kunst verpflichteter Mäzen, blieb ihm allein der Weg des geringsten Risikos. Man pflegte das Altbewährte - Experimente, anspruchsvolles, gar esoterisches Theater, waren geschäftlich nicht lohnend. Englische Theaterenthusiasten konnten nur immer wieder von Berlin träumen, wo selbst Privattheater, beispielsweise die Reinhardt-Bühnen, ein exzellentes, anspruchsvolles Programm boten und obendrein damit noch Geld verdienten.

Stern kannte das Londoner Theaterklima, er wußte, welche Anforderungen und Arbeitsbedingungen ihn erwarteten, als er sich in der britischen Hauptstadt niederließ. Schon die Erfolge, die Charell und er regelmäßig errungen hatten, resultierten zu einem nicht geringen Teil aus dem bewußten Schielen nach der Publikumsgunst, die mit allen Mitteln szenischen Aufwandes erkauft wurde, damit die Kasse voll werde. Im Prinzip war für Stern die Umstellung nicht so groß, zumal er seine erste Inszenierung als staatenloser Emigrant (die Nazis hatten seine Naturalisation annulliert) im Londoner Exil gemeinsam mit Erik Charell machte: "The Flying Trapeze". Etwas änderte sich freilich für Stern, der sich praktisch eine neue Existenz aufbauen mußte, um seine Familie ernähren zu können, erheblich: Er war nur noch selten alleinbestimmend und stilbildend für die Ausstattung einer Aufführung verantwortlich. Er mußte sich den britischen Usancen anpassen und froh sein, wenn ihm in einer Revue die szenische Gestaltung einer oder mehrerer Nummern (zuweilen auch nur der Dekors oder nur der Kostüme) übertragen wurde. Es kam vor, daß, aus welchen Gründen auch immer, in eine seit Monaten laufende Revue eine neue Szene eingebaut wurde, die dann Stern zu entwerfen hatte ("Blackbirds of 1938"), obwohl er das laufende Programm gar nicht kannte. Wenn man darauf angewiesen war, im Londoner Theater, das von Grund auf kommerzialisiert war, rasch Geld zu verdienen, waren Stolz und künstlerische Prinzipienstrenge nur Ballast. Stern hatte im Gegensatz zu anderen Emigranten die Chance, zu arbeiten und seinen Unterhalt zu verdienen.

e einst in Berlin erhielt er auch in London verschiedent-
ch Aufträge von außerhalb der Theatersphäre für Dekora-
nen, Graphiken, Plakate. Der (räumlich) größte dieser
träge kam vom renommierten Londoner Kaufhaus Selfridge's,
e eine Dekoration für die Krönung des Königs Edward VIII.
stellte. Stern sollte die Fassade und eine Schmalseite
s Kaufhauses - ein riesiger Kasten in imponierender Wa-
haus-"Renaissance" an Oxford und Orchard Street - mit
ner schmuckvollen Komposition aus bunten Bildern, Reliefs
l Skulpturen (die von anderen Künstlern entwurfen wurden),
raldischen Emblemen, Kronen, Posamenten verkleiden. Da
ard VIII. auf den Thron verzichtete, wurden die Dekors
einige Monate ins Magazin verlagert und für die Krönung
rgs VI. (10.5.1937) aufgespart. Dann stand sie also,
e Krönungsfassade, überwältigend in ihrer goldflimmern-
n Buntheit; erschreckend die Britanniens Glorie preisen-
n Reliefs, die keinesfalls als Meisterwerke gelten konn-
n. Über der Mittelachse der Fassade, als Kulminations-
kt, stand die Plastik eines zwei Palmenzweige haltenden
edensengels; Stern hätte lieber eine Statue des engli-
nen Schutzpatrons, St. Georg mit dem Drachen kämpfend,
t oben errichten lassen, doch der designierte Edward VIII.
schte den allegorischen Frieden, der dann leider so ab-
reckend geriet.[218])

rn, der nur die Grundentwürfe der Krönungsdekoration zu
fern hatte und mit der Realisierung nicht direkt befaßt
, behielt die Gliederung der Kaufhausfassade durch mäch-
e, kannelierte Pilaster bei und erhielt so ein Gerüst
immer noch enorm großen Teilflächen, die durch Bilder
Reliefs gefüllt, durch Posamenten, Kokarden, Wappen
Kronen gerahmt wurden. Derart war die sportplatzgroße
che zumindest annähernd auf ein menschliches Maß propor-
niert. Immerhin, die Dekoration, die ihre Wirkung auf
Publikum nicht verfehlte, paßte recht gut zu dem Schau-
el der britischen Monarchie, die sich in einem Konglo-
at aller möglichen Epochen und Traditionen darzustellen
egt.

Mit der Zeit hatte sich die Familie Stern in London häuslich eingerichtet; da Stern von den Bühnen beschäftigt wurde, hatte sie ihr Auskommen. Die Tochter, die zeitweise als Assistentin des Vaters wirkte, konnte ihre Ausbildung auf einer Kunstschule vervollständigen. Es kam der Zweite Weltkrieg, der auch Großbritannien nicht verschonte. Und in einer rational nicht ganz erklärbaren Hysterie wurden die männlichen Emigranten aus dem nationalsozialistischen Deutschland auf Weisung der Regierung interniert, Stern am 4. Juli 1940, er bekam die Nummer 80582/14. Abgesehen von dem Gefühl, eingesperrt zu sein und das zu Unrecht, wußten sich die Internierten, die sich innerhalb des Lagers relativ frei bewegen durften, das triste Dasein einigermaßen aufzuhellen; es bildeten sich Zirkel, man spielte Theater, machte Musik, man zeichnete und malte. Schon August-September 1940 war die britische Regierung von der Angst vor den Emigranten so weit kuriert, daß sie die Männer nach und nach ("aus Gesundheitsgründen") aus den Lagern entließ und diese bald ganz auflöste. Die präventive Gefangennahme des in England sehr bekannten Bühnenbildners Stern entfachte in einem (dem besonneren) Teil der Presse einen kleinen Wirbel; solche und ähnliche Fälle machten der Öffentlichkeit klar, wie unsinnig und ungerecht derartige pauschale Zwangsmaßnahmen waren. Mrs. Hopkins, Sterns Tochter, erzählte mir, daß sie, damals neunzehnjährig, nicht ohne Stolz und sich ihrer Bedeutung bewußt, die Journalisten in der Londoner Wohnung empfangen und informiert habe.

Obgleich Stern nur etwas über zwei Monate seiner Freiheit beraubt war, blieb der "Makel", Deutscher gewesen zu sein, haften. Die schon durch den Krieg und die Bombenangriffe auf London stark eingeschränkten Möglichkeiten, fürs Theater zu arbeiten, schrumpften für den gealterten Immigranten aus Feindesland noch weiter. Zudem siedelte die Familie zeitweilig von London nach Oxford um, weil Frau Stern den gesundheitlichen und nervlichen Belastungen der Luftangriffe nicht mehr gewachsen war. Stern nutzte die Zeit,

dem er an einer Mädchenschule Unterricht "on the scenic
t" gab und, wieder in London, einfache, archaische Ko-
üme und Szenerien für Schulaufführungen entwarf: "Ham-
t", "Julius Caesar" und eines der Chester-Weihnachts-
iele.[219]

42 endlich war er wieder im Schaugeschäft tätig und
huf Szenen und Kostüme für Londoner Bühnen, die, den
itläufen und der politischen Lage angepaßt, Programme
ten, die rekreativ für Zivilbevölkerung und Soldaten
f Heimaturlaub sein sollten. Auf den Stil der Inszenie-
ngen wirkte sich der Krieg (es sei denn durch Material-
ngel) kaum aus, die großen Theater wollten auch weiter-
n und nun erst recht durch szenische Effekte, dekora-
ven Aufwand und populäre Künstler ihr Publikum unter-
lten und keine kriegerischen oder chauvinistischen Emo-
onen wecken. Bedeutete der Alltag "Blut, Schweiß und
änen", sollten die Menschen doch wenigstens im Theater
beschwert lachen können.

selben Jahr, 1942, begann Stern, mit dem Schauspieler
nald Wolfit und dessen Advanced Players Association zu-
mmenzuarbeiten, die auf Tourneen durch die britische
sel in praktikablen, puristischen Szenerien (einfache
ospekte und Kulissen) und dazu passenden Kostümen meist
akespeare-Dramen aufführte.

ch dem Krieg nahm Stern die britische Staatsbürgerschaft
., es gab für ihn keine Brücke mehr nach Deutschland. Ein
ter Mann (1946 wurde er 70) wollte er seinen Lebensabend
dem Land verbringen, das ihm eine Heimstatt gegeben
tte, als man sie ihm in Berlin entzog. Die Nachkriegs-
hre, wegen der materiellen Not, auch in England, ohne-
n schwierig für einen Bühnenbildner, brachten Ernst
ern, dessen Hauptwerk schon fast historisch, in einer
ücklicheren Zeit angesiedelt, großes Theater repräsen-
erte, nur noch selten Aufträge für Szenen- und Kostüm-
twürfe ein. Er begann, seinen Nachlaß zu ordnen, die
twurfblätter zu beschriften und nicht zuletzt seine Me-

moiren zu schreiben - in deutscher Sprache. Finanziell ging es ihm nicht sonderlich gut, seine Tochter und sein Schwiegersohn, der Schriftsteller und Übersetzer G.W.S. Hopkins, unterstützten die Eltern. Im Jahre 1949 erhielt er eine für einen (ehemaligen) Ausländer äußerst seltene Ehrung: König George VI. verlieh ihm die Civil List Pension, einen Ehrensold auf Lebenszeit.

Die letzte Inszenierung, die Stern mit Schauplätzen und Kostümen versah, die Oper "Werther" (1952), zeigte, daß, obwohl seine große Zeit schon weit zurücklag, er sein Handwerk noch beherrschte und die Bühne mit Atmosphäre zu füllen verstand.[220] Doch im Grunde war diese Aufführung nur noch eine Reminiszenz an einen Altmeister; die Entwicklung der Szenographie war sehr viel weiter gegangen; die kleinstädtische Idylle, die er entwarf, war in ihrem etwas betulichen Realismus altmodisch. Das Theater Ernst Sterns war Geschichte geworden.

Am 28. August 1954 starb Ernst Stern, 76 Jahre alt, nach etwa vierwöchiger Krankheit, in London.

. LITERARISCHES THEATER NACH 1920

.st acht Jahre vergingen seit seiner Trennung von den
einhardt-Bühnen, ehe sich Stern endlich wieder einmal Ge-
genheit bot, für eine Bühne zu arbeiten, die höhere
höpferische und intellektuelle Leistungen vom Szenenbild-
r verlangte als Charells Ausstattungsrevuen. Zuweilen
rfluchte er das Schaugeschäft, bei dem er sein Geld ver-
ente, das dafür aber, er fühlte es wohl, seine Schaffens-
aft verschliß. Das oberflächliche Spielen mit szenischen
fekten zur ebenso oberflächlichen Delektierung des Pu-
ikums, wie man es von ihm forderte, verleitete ihn manch-
l zu Resignation und Zynismus. In der Tat stellte sich
raus, daß sein Stil durch die jahrelange Beschränkung
sschließlich auf die Revue nachhaltiger beeinflußt wor-
n ist, als ihm wahrscheinlich selbst bewußt war. Nicht
ß seine übersprudelnde Phantasie versiegt wäre, aber der
ößenrausch der Revue hatte in ihm die Fähigkeit verküm-
rn lassen, mit feinen, zurückhaltenden Nuancen gezielt
n Milieu, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Auch
r die anspruchsvollen Inszenierungen, an denen er seit
28 mitarbeitete, griff er zu gröberen, oberflächliche-
n Mitteln, als wir es während der Jahre bei Reinhardt von
m gewohnt waren. Ganz ohne Zweifel hatte Stern in der
ischenzeit an künstlerischem Profil verloren; die Zeit,
der er mindestens zu den wichtigsten Bühnenbildnern
enn er nicht gar der bedeutendste war) des anspruchs-
llen Theaters zählte, war dahin.

erninszenierungen

er Corregidor"

uno Walter, unter Heinz Tietjen musikalischer Leiter der
ädtischen Oper Berlin-Charlottenburg, verpflichtete Stern
r die Ausstattung zweier Opern. Die erste war "Der Cor-
gidor" von Hugo Wolf, der dafür wie Manuel de Falla für
n Ballett, zu dem einst Picasso (im Auftrag Diaghilews)

die Szenerien entworfen hatte, die Novelle "El sombrero de tres picos" ("Der Dreispitz") des Spaniers Pedro Antonio de Alarcon zum Vorwurf gewählt hatte. Stern, der von Picassos Entwürfen wußte, sie aber nicht kannte,[221] machte nicht den geringsten Versuch, etwa durch Abstrahierung oder auch nur Stilisierung, mit dem berühmten Maler zu wetteifern. Er baute realistische Schauplätze, Genrebilder ländlich-spanischen Lebens, in einer Stillage, die an den Reinhardt-Bühnen schon vor dem Ersten Weltkrieg überwunden worden war. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß die szenischen Reformen auf der Oper allgemein viel später einsetzten als beim Schauspiel.

Zu der Turbulenz der Handlung um den Corregidor Don Eugenio, der des Müllers Weib begehrt und durch dieses Unterfangen in allerlei verwickelte und lächerliche Situationen gerät, standen die Szenerien mit ihrer zum Teil übertriebenen Idyllik in seltsamem Kontrast.[222] Im ersten Akt beispielsweise war hinter der von wildem Wein dicht umrankten Laube die alte verkommene Mühle zu sehen - mit großem Wasserrad, mit dicken, beschädigten, schiefen Wänden, einem niedrigen, schrägen Dach, an dem Wind und Wetter gezerrt haben. Entsprechend auch das Innere der Mühle mit ausgetretenem Steinfußboden, beschädigten Einrichtungsgegenständen, ärmlich aber reinlich; im Hintergrund durch eine offene Tür sichtbar das große Mühlrad. Nach meinem Empfinden hat es Stern bei der Komposition dieser beiden Bilder an der nötigen Distanz fehlen lassen, die ihnen mit scheinbar unwesentlichen Details einen leicht ironischen, augenzwinkernden Akzent gegeben hätten. Zwar hat er die geforderten Schauplätze eindrucksvoll gestaltet, doch er hat nicht, wie früher, dadurch eine Interpretation des dramatischen Werkes geformt. Geht man von den Entwürfen aus, könnte man sich in den Szenerien eher ein sentimentales Rührstück vorstellen denn eine Burleske. Der Raum im Hause des Alkalden bot links durch ein hohes Bogenfenster ein Blick auf nächtlichen Himmel; rechts an der Rückwand hing ein mehrere Quadratmeter messendes Ge-

.lde, einen weiblichen Akt darstellend. Als Stern noch
·i Reinhardt arbeitete, hätte er gewiß in dieser Szene
cht gleich zwei starke Blickpunkte gesetzt, sondern es
·i einem belassen. Der Zwang bei der Revue, Effekte zu
.ufen, hatte seinen einst hochentwickelten Sinn für sze-
sche Ökonomie getrübt. Der Entwurf der nächtlichen Hei-
·landschaft erscheint mir etwas zu schwül - an mittelmäßi-
· Landschaftsbilder des späten 19. Jahrhunderts erinnernd.

'annhäuser"

.olphe Appias Theorien, wie man Richard Wagner zu insze-
·eren habe, waren auch 1928 noch nicht in die Opernhäu-
·r gedrungen; dort war weitgehend immer noch die pomp-
:fte, pseudohistorische Inszenierungsweise der Jahrhun-
rtwende dominierend. Stern, der in seinen Erinnerungen
.sführlich über die Aufführung des "Tannhäuser" an der
:ädtischen Oper Berlin berichtet,[223)] schuf Szenerien,
e gleichermaßen entfernt waren vom Prunkhistorismus ver-
ngener Tage wie vom kühlen Symbolismus Appias, der erst
:ch dem Zweiten Weltkrieg durch Wieland Wagner wirksam
:rde. In der Stillage sind Sterns endgültige Entwürfe am
esten denen verwandt, die Emil Preetorius für die Bay-
uther Festspiele anfertigte.

eilich, als Stern mit der Arbeit am "Tannhäuser" begann,
:absichtigte er noch, Schauplätze in Flamboyantgotik zu
:haffen, woraufhin Bruno Walter, der ziemlich entsetzt
,r, ihn zur Wartburg entsandte, damit er sich dort ander-
:itige Inspiration hole. Sterns Vorschlag, "Tannhäuser"
r "Mirakel"-Produktion von 1911 anzugleichen, war ein
.flex der Revue-Arbeit, die ihn ständig zwang, mit äußer-
:chen, das heißt den Intellekt ausschließenden Mitteln,
:waltige Wirkungen zu erzeugen. Doch auch die Wartburg,
. 19. Jahrhundert renoviert und von Moritz von Schwind
sgemalt, bot keine befriedigenden Anregungen. Schließ-
:ch entschied sich Stern, Venusberg und Wartburghalle im

romanischen Stil zu gestalten, weil der zur Zeit der Minnesänger bestimmend war.

Das Innere des Hörselberges glich in den Entwürfen[224] nicht einer übervölkerten Tropfsteinhöhle, sondern war eine düstere romanische Halle mit einem von rechts nach links niedriger werdenden Gewölbe. "It became the anteroom to romance hell; great caryatids writhed painfully up the stainwalls, arches curved up to the ceiling mainly trying to find some support and ended in great stone grotesques in the shapes of devils' heads desperately biting into involved Romanesque ornaments."[225] Das Wartburgtal wurde vor dem Hintergrund einer mäßig gewellten Hügellandschaft, die Burg am Horizont, geprägt, durch einige Birken auf felsigem Boden und durch die Madonnenstatue rechts im Vordergrund. Zwar formte Stern eine impressionistische, an der Realität orientierte Landschaft, doch zum Glück dachte er niemals daran, einen wildwuchernden Thüringer Wald unseligen Angedenkens nachzubauen.

In der Halle, Schauplatz des Sängerwettstreites, führten an den Seitenwänden breite Treppen zu einer Galerie mit doppelstöckigen romanischen Arkaden; über der Halle, die den ganzen Bühnenraum ausfüllte, eine hölzerne Decke mit massiven Stützbalken; im Vordergrund zwei Thronsessel. Beherrschender Eindruck jedoch war die gewaltige Treppenanlage, die dem Raum eine archaische Monumentalität verlieh und den Protagonisten und vor allem dem Chor vielfältige Auftritts- und Bewegungsmöglichkeiten bot.

Sterns "Tannhäuser"-Szenerien zeichneten sich durch klare Strukturen und hohe Funktionsgerechtigkeit aus, ohne jedoch den Rang des Einzigartigen zu erreichen.

Bedeutender als die Schauplätze sind meines Erachtens die Kostüme, zu denen Stern sich von den Miniaturen der Manesse-Handschrift anregen ließ, was in der Tat ein entschiedenes Abrücken vom Bekleidungsaufwand des 19. Jahrhunderts bedeutete. Stern versuchte die Stilisierung, die er in den Miniaturen fand, in den Figurinen und den danach gefer-

;ten Gewändern beizubehalten. Sie waren alle einfach und
·ade geschnitten und zeichneten sich durch starke Farbig-
.t aus. Innerhalb eines Standes - Ritter, Hofdamen, Knap-
ı, Pagen, Sänger usw. - trugen die Darsteller in Form
ßl Zubehör gleiche Kostüme, die sich nur in Art und Far-
e des Stoffmusters unterschieden. Auf diese Weise glie-
·te Stern die Beteiligten und Zeugen des Sängerwettstrei-
; sinnfällig in Gruppen, ohne daß die Gefahr der opti-
ıen Monotonie entstand. Nachhaltigen Eindruck machte in
:sen Kostümen der Einzug der Gäste in die Wartburghalle,
. dem Stern und der Regisseur, Ernst Lert, höchste Har-
ıie von Musik und Aktion anstrebten.

:würfe für das Düsseldorfer Schauspielhaus

ıust" (Abb. 55-60)

ıtav Lindemann, mit Louise Dumont Leiter des Düsseldorfer
ıauspielhauses, beauftragte Stern im Jahre 1929, die Ko-
ime für eine Neuinszenierung der "Wallenstein"-Trilogie
entwerfen. Die Figurinen, von denen leider nur wenige
ıalten sind,[226] gleichen in verblüffender, letztlich
h bezeichnender Weise Kostümentwürfen zu den "Drei Mus-
:ieren" und ähnlichen Produktionen. Kaum bedeutender wa-
ı die Kostüme zu "König Heinrich dem Vierten", die ein
ır später entstanden.

ı Höhepunkt erreichte Sterns Zusammenarbeit mit Düssel-
'f, als man ihn mit dem Entwurf der Kostüme zu beiden
:len des "Faust" betraute; dies war eine der letzten Ar-
:ten, die Stern für eine deutsche Bühne anzufertigen ver-
ınt war. Glücklicherweise konnte ich in Düsseldorf und
ıdon einen erheblichen Teil der Figurinen einsehen und
:tgehend auch in Sterns Tagebuch den Fortgang seiner Be-
.ungen um "Faust" verfolgen. Die intensivere Betrachtung
Düsseldorfer "Faust"-Inszenierung[227] muß zugleich ein
.ngsläufig unzureichender Ersatz für eine Erörterung der

Kostüme zu "Faust II" 1911 sein, da mir Herr Professor Niessen den Einblick in Sterns Entwürfe dazu, die sich in seinem Besitz befinden, verweigerte.

Nachdem Stern den Düsseldorfer Auftrag angenommen hatte, erinnerte er sich jener Entwürfe und Vorstudien, die er zwanzig Jahre zuvor fürs Deutsche Theater angefertigt hatte. Tagebuch, 4.10.1931: "Natürlich kommt die gotische Auffassung, die (ich), von Roller angeregt, im zweiten Teil anwandte, schon aus dem Grunde nicht mehr in Frage, weil ich erst kurz vorher und gerade für Düsseldorf 'Heinrich IV.', I. und II. Teil, gotisch-burgundisch gelöst habe. Ich denke mir doch, daß eine phantastischere (Lösung), besonders für den II. Teil, mehr dem Zeitgeist von heute entsprechen würde." Es begann ein intensiver Briefwechsel mit dem Düsseldorfer Schauspielhaus, der die Arbeit des Regisseurs und des Kostümbildners koordinieren sollte. Da die Briefe selbst leider verloren gingen, müssen wir uns mit den Reflexionen im Tagebuch begnügen. Tagebuch, 7.10. 1931: "Es steht fest, schreiben sie, daß der I. Teil, wie er auch vom Dichter gewollt ist, stärker die Umwelt des Faust betont und die Weltweite des II. Teils abstraktere Formen erhalten wird. Keineswegs denken wir beim ersten Teil an naturalistische Dekorationen und Kostüme, es ist in dem Unterschied nur der verschiedene Dichtigkeitsgrad der in Anspruch genommenen Materie gemeint! Ich bin sehr zufrieden, daß beide Walpurgisnächte geplant sind, auch der Prolog im Himmel. Diese Dinge interessieren mich lebhaft. Ich werde von der Gotik mehr zur deutschen Renaissance mich wenden, etwa Cranach, einen Kostümstil, den (ich) noch niemals angewandt habe und mit dem ich auch den zweiten Teil durchflechten möchte, auch bei den klassisch gemeinten Figuren!" Tagebuch, 9.10.1931: "Was den Stil anbelăuft, müßte man eine Mischung später Gotik und deutscher Maximiliansrenaissance anwenden. Realistik ist ja nicht notwendig (wenn auch etwas davon im I. Teil nötig sein wird). Für alle phantastischen Figuren ist man frei."

In den folgenden Wochen versuchte Stern, seine Vorstellun-

ı, die die Materie umkreisten, zu konkretisieren und sich
ıau auf den Stil festzulegen, der ihm angemessen schien.
ı Mitte Oktober bis Anfang November reiste er nach Lon-
ı (zur Vorbereitung der dortigen "Casanova"-Produktion)
l machte auf der Rückreise einen Abstecher nach Düssel-
·f, um Einzelheiten der "Faust"-Inszenierung zu bespre-
:n. Genauere Angaben über diesen Aufenthalt sind nicht
;lich, da das Tagebuch dieser Reise verloren ging. Wie-
· nach Berlin heimgekehrt, vollendete Stern innerhalb
ı ein paar Tagen die Entwürfe zu "Faust I".

;ebuch, 11.11.1931: "Bin ganz und gar zur Maximilianszeit
:rgegangen, eine Zeit, die anfangs, als die Revolutionie-
ıg des Bühnenbildes und der Kostüme einsetzte, aus ir-
ıdeinem Grunde verpönt und fast durchweg durch Gotik er-
;zt wurde. Natürlich interessierte mich besonders die
.purgisnacht, mußte mir etwas Zwang antun, Gretchen, Me-
.sto etc. zu zeichnen." Einen Tag später schickte Stern
Figurinen zu "Faust I" nach Düsseldorf. Die Antwort kam
ıe Woche darauf. Tagebuch, 19.11.1931: "Sehr kleinlich
l ärgerlich das Gefühl eines Schuljungen, dem man plötz-
:h auf die Finger klopft und anschreit, obwohl er ehrlich
;eistert glaubt, sein Bestes gegeben zu haben. Ich war
·ade dabei, die Trojanischen für den zweiten Teil auszu-
ıchen mit ihren Schleiergewändern, als ein Expreßbrief
ı Düsseldorf kam: Die Kostüme töteten den Geist, ich müß-
sofort neue zeichnen. Es handelt sich um alles Reale,
Hexen etc. gut." Sterns Erregung hielt an: "Keine große
ıt, etwas zu tun. Diese Idioten aus Düsseldorf haben
ıne mimosenhafte Empfindlichkeit verletzt und mir die
ıt am Zeichnen genommen. Trotzdem beendete (ich) die neuen
ısungen zum 'Faust' und expediere diese Sachen zusammen
einer Anzahl Skizzen zum II. Teil, um von denen zu hö-
ı, was mit dem Stil und der Geistigkeit los ist. Eine An-
.l der Damen aber, die (ich) schon gezeichnet habe im
:chsten Cranachstil, ist umsonst gemacht worden, das weiß
schon jetzt." (Tagebuch, 20.11.1931). Auch beim "Faust"
lgte sich also, daß Stern nur sehr schwer umschalten konn-

te von den Anforderungen der Revue auf die des literarischen Theaters, bei dem die szenische und kostümliche Ausstattung nur eine dienende Funktion hat. Mit den überarbeiteten Figurinen war Lindemann zufrieden und Sterns Selbstbewußtsein wieder einigermaßen restauriert. Auch in der zweiten Fassung der Kostüme für die Realhandlung des ersten Teils ist der Stil der Lutherzeit ausgeprägt, doch im Unterschied zur ersten Fassung zeichnen sich die überarbeiteten Figurinen durch die Konzentration auf das Wesentliche aus. Stern wandte seine Mühe nicht mehr auf sicherlich schöne, aber nur schmückende Details, die zuviel Aufmerksamkeit seitens des Publikums vom Drama abgelenkt hätten.

Obwohl ein großer Teil der Kostüme unter seiner Aufsicht in Berlin von der Kostümfirma Kaufmann gefertigt wurden, hat er viele Entwurfblätter ausführlich beschriftet mit Anweisungen über die Wahl der Textilien, über den Schnitt des Kleidungsstückes und wie der betreffende Darsteller sich zu schminken habe. Der junge Faust: "Braunes Wams aus matter Seide, blau-schwarzer, weiter Mantel aus glänzender leichter Seide mit Kapuze. Barrett aus Samt. Stiefel aus mattem Leder." Gretchen war ihrer sozialen Stellung gemäß schlicht gekleidet; nach Sterns Vorstellungen sollte sie beispielsweise auf der Straße und zum Kirchgang eine knöchellange, hellbraune Pelerine ohne Beiwerk tragen, am Brunnen über einem schmucklosen Kleid eine grobe Leinenschürze und in der abendlichen Szene in ihrer Kammer Leibwäsche aus derbem Leinen. Für Mephisto entwarf Stern ein knielanges, einem Kleid ähnliches Gewand mit einem roten Umhang und roten, langen Ärmeln, dazu schwarze Handschuhe, lange, graue Strümpfe und einen Filzhut mit langer Feder.

Für die Walpurgisnacht ließ er sich etwas Besonderes einfallen. Hexenchor: "Es empfiehlt sich, je zwei Darstellerinnen unter einem großen, getönten Schleiergewand zu vereinigen. Diese Doppelwesen würden in der Bewegung die Wirkung der Walpurgisnacht entschieden unterstützen. Man könn-

auch 3 - 4 Mädchen so vereinigen. Die Gesichter sind
rch die Schleier bedeckt. Barfuß." (Beschriftung auf dem
twurfblatt in London). Auf dem Entwurf sind die beiden
dchen unter dem Schleier oberhalb der Taille nackt. Die
te Hexe trug ein sehr weites, zerschlissenes Schleier-
wand, auch sie barfuß; das Gesicht, besonders die Augen-
gend braunrot geschminkt. Dazu schuf Stern bewegliche
umstämme, baumartige Wesen. "Eine Anzahl von ihnen würde
tschieden helfen, die Landschaft immerwährend zu ändern."
eschriftung auf dem Londoner Entwurf). Die Kostüme der
lpurgisnacht wurden sämtlich in Berlin hergestellt, Stern
richtet darüber in seinem Tagebuch. 9.12.1931: "Ab
1/4 begann das Spritzen der Hexenkostüme, die Hängebusen,
t Blei beschwert, wurden besonders herausgearbeitet; es
t doch sehr schwer, zerlumpte Sachen herzustellen." 10.
.1931: "Die Hexen und Bäume gehen jetzt, auch die Hexen-
ister. Über die vielleicht etwas auffallend herausge-
ritzten Hängebusen, die Tante Dumont und Onkel Lindemann
hockieren könnten, habe ich zur Dämpfung Barthaare nähen
ssen."

r erste Teil des "Faust" hatte am 23. Dezember 1931 im
sseldorfer Schauspielhaus Premiere. Stern, der die Auf-
hrung einige Wochen später sah, bezeichnete sie als
unstgewerblich" (Tagebuch, 27.1.1932) und war gar nicht
frieden.

hrend er noch an den Figurinen zu "Faust I" arbeitete,
e revidierte, die Anfertigung überwachte, begann er mit
n Entwürfen zum zweiten Teil. Die Reihenfolge, in der
e Figurinen auf den Blättern entstanden, entsprach na-
rlich nicht dem Verlauf des Dramas; Stern kleidete zu-
st die Gestalten ein, deren Gewandung der aufmerksame
stümbildner direkt aus dem Text herauslesen konnte. Ein
ispiel dafür gibt er in seinem Tagebuch unter dem Datum
m 14.11.1931: "Ich glaube, daß (ich) für den trojani-
hen Chor die Lösung gefunden habe und auch für Erichtho,
steht ja alles im Text. Besonders effektvoll ist die
elle: 'Der Boden haucht vergoßnen Blutes Widerschein.'[228])

So sehe ich das lange Gewand blutrot von unten glühend, das ganze gespenstische Wesen rot. Außerdem für den Kopf, das Medusenhafte ist auch durchaus richtig, sie sagt ja selbst: 'Da geziemen will mirs nicht, Lebendigem zu nahen, dem ich schädlich bin...'[229] Übrigens habe (ich) schon damals bei Reinhardt das Medusenhafte angedeutet."

Andere Gestalten des Dramas, zu komplex oder nicht genügend profiliert, ließen sich erheblich schwerer mit dem adäquaten Kostüm versehen; Stern mußte immer und immer wieder das Drama lesen unter dem einen Blickwinkel, Hinweise auf die Art der Kostüme zu finden. Wie früher, als er für Reinhardt arbeitete, brauchte er einen Ansatzpunkt, von dem seine Phantasie ausgehen konnte, um etwas ganz Eigenständiges zu formen: "Beim Durchlesen der Worte des Herolds zum Mummenschanz fand ich, daß Goethe hier auf den römischen Carneval hinwies. Ein kostbarer Fingerzeig, der mir neue Anregungen verspricht und der ganzen Sache neues und ungeahntes Leben gibt." (Tagebuch, 22.11.1931).

Tagebuch, 3.12.1931: "Endlich habe ich, glaube ich, auch für die Helena-Szenen, die in einer mittelalterlichen Burg spielen, einen Stil gefunden; Faust, Helena, Euphorion und tutti quanti müßten leicht, nebelig, fast gespenstisch wirken, Ritter und Knappen etc. nebelige Schleiergewänder haben und das Ganze natürlich hinter Schleiern spielen." Offenbar hat Stern in der notwendigen Verkürzung eines Tagebuches, eine erste, noch nicht ausgeformte Idee niederschreibend, zwei Szenen (Innerer Burghof und Arkadien, in das jener sich verwandelt) zusammengefaßt, was für die Kostüme der Protagonisten durchaus legitim und letztlich auch notwendig ist, den Schauplätzen aber nicht angemessen. Sonst fiele der Verwandlungseffekt, den Goethe angestrebt hat (Bühnenanweisung: "Der Schauplatz verwandelt sich durchaus"), weg. Die Idee, die Gestaltung durch Schleierumhänge gleichsam zu entmaterialisieren, verfolgte Stern weiter, sie fand Eingang in die endgültigen Entwürfe. Faust beispielsweise trug in den beiden Szenen über dem weichen grauen Seidengewand einen weitschwingenden Mantel aus Gaze.

rweil ging die Arbeit an den übrigen Figurinen zügig
iter. Tagebuch, 5.12.1931: "'Faust II' nähert sich nun
ch dem Ende, zunächst zupfe ich mir immer noch die ein-
lnen Rosinen heraus aus den noch nicht gezeichneten Ko-
ümen, aber bald wird man tabula rasa machen müssen. -
stern die letzten grauen Weiber, dann Faust im höchsten
ter, Lamien etc." Faust im höchsten Alter trug ein boden-
nges, weites Gewand aus schwarzer Seide - ein hochgewach-
ner, hilfloser, blinder Greis. "Für Mephisto kann ich
ch zu dem obligaten Teufelstrikot nicht entschließen,
elleicht könnte man ihn mit nacktem Oberkörper und einer
t von Schleierflügeln auffassen? Versuchen muß man es,
ch die Engel und Teufel und Geister machen mir noch Sor-
n. Vor allem der Flügelkram! Ebenso gibt es für diesen
verse Lösungen." Stern kam nicht mehr dazu, für diese
agen Lösungen zu finden, die formal und geistig voll be-
iedigen konnten.

ür den Elefanten habe ich eine ganz gute (Lösung), aber
r kommt ja glücklicherweise im Mummenschanz vor. Die
ere Hälfte wird kaschiert und von vier Männern getragen,
rdeckt sind diese durch reichlich in Falten gelegte und
chschleifende Teppiche, die Goethe auch erwähnt. Auf den
gurinen gebe ich mit Bleistift die Schminkart etc. an.
s weibliche Personal des Theaters aber wird mir nicht
hlwollen. Erstens schreibe ich meistens Dinge vor be-
glich Schminken und Perücken, die von Damen als unvor-
ilhaft empfunden werden, dann schreibe ich vor, daß He-
n, klassische Walpurgisnacht, graue Weiber etc. etc. bar-
ß gehen." (Tagebuch, 5.12.1931). Tagebuch, 8.12.1931:
Faust II' außer Lemuren fertig. Was (ich) jetzt noch ma-
e, sind einige Figurinen, die mir noch nicht gefallen,
zeichnen! Was ich mit dem Galatee-Zug mache, weiß ich
ch nicht; soll ich denn wirklich diesen ganzen Kram zeich-
n? Bestimmt würde das nur eine Fleißaufgabe für mich sein.
dererseits frage ich mich, wie die Düsseldorfer die klas-
sche Walpurgisnacht abschließen sollen!" Einen Tag spä-
r hatte Stern die Entwürfe zu "Faust II" so weit abge-

schlossen, daß er sie, in vier Gruppen geordnet, nach Düsseldorf schicken konnte.

18 Figurinen: Anmutige Gegend, Kaiserliche Pfalz, Lustgarten, Rittersaal (Raub der Helena), Studierstube, Laboratorium;
20 Figurinen: Mummenschanz;
17 Figurinen: Klassische Walpurgisnacht;
15 Figurinen: Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta, Innerer Burghof, Hochgebirge;
16 Figurinen: Offene Gegend, Palast, die Schlußszenen.
"Eventuell füge ich noch einiges hinzu." (Tagebuch, 10.12. 1931).

Über einen Monat lang notierte Stern nichts mehr in seinem Tagebuch über die weitere Arbeit an "Faust II", obwohl er in der Zwischenzeit nicht aufgehört hatte, sich mit dieser Aufgabe zu beschäftigen. Er machte sich, von Düsseldorf autorisiert, auch Gedanken über die Szenerien, die eigentlich Eduard Sturm in Düsseldorf entwerfen sollte. Ende Januar fuhr Stern zu Besprechungen an den Rhein, über die er berichtet, 27.1.1932: "Am 25. um 10 im Bureau bei Dumont-Lindemann ... Sturm legte vor, ich aber hielt's nicht aus, zog meine Sachen heraus und warf alles um. Abends setzte man dies fort ... Gestern früh wurde die Besprechung beendet, Sturm hatte die Skizzen eingepackt. Bei ihm modellierten wir neuen Grundriß. Abends auch. Heute erledigte (ich) diese Sache hier, forderte Honorar, Spesen und Klarheit mit Sturm." Stern befürchtete, daß Sturm, dessen Fähigkeiten er ungerechterweise sehr gering achtete, seine, Sterns, bildnerische Konzeption des "Faust" zerstören werde. Stern reagierte außerordentlich empfindlich auf die künstlerischen Spannungen, die daraus resultierten, daß zwei profilierte Bühnenbildner für eine Inszenierung arbeiteten, ohne daß ihre Kompetenzen klar voneinander abgegrenzt waren.

Tagebuch, 9.2.1932: "Zeichnete drei Blatt Figurinen für Düsseldorf. Um die Faustsache ist mir jetzt insofern bange, als ich ja nicht glaube, noch dazu kommen zu können. Ich

hte ganz gerne auch da heraus, Sturm wird ja doch sa-
ieren. Ich denke, ich schreibe an Lindemann." Diese No-
: leitete die Lösung des Vertrages durch Ernst Stern ein.
er zur gleichen Zeit den "Casanova" für London ausstat-
ı mußte, blieb ihm nicht mehr die Muße, daneben die
wierige "Faust II"-Inszenierung mitzugestalten. Zwei
art umfangreiche Aufgaben waren parallel von einem
stler nicht zu bewältigen. Und so verhinderte die Re-
, die jahrelang Sterns künstlerische Eigenart beein-
ßte, zum ersten Mal in seiner Karriere direkt die Voll-
lung einer bedeutenden Inszenierung des literarischen
aters. Tagebuch, 26.2.1932: "Armer 'Faust II', hätte
h so gerne ausgiebig damit befaßt, und nun eine halbe
he."

würfe für Donald Wolfit

ı den Entwürfen, die Stern seit 1942 für die Advanced
yers Association, ein Tournee-Ensemble anfertigte, das
englische Schauspieler und Regisseur Donals Wolfit lei-
e, sind nicht viele erhalten geblieben.[230)] Dennoch er-
ben die wenigen Blätter den Schluß, daß sich die Szene-
n für dieses Unternehmen durch große Praktikabilität,
iger durch künstlerische Aussagekraft auszeichneten.
ifellos war es für ein Tourneetheater sehr günstig, daß
h die Schauplätze ohne Schwierigkeiten aus Prospekten und
hängen aufbauen ließen; doch zeigte sich in ihnen und
onders in den einfachen, fast primitiven Kostümen, daß
schöpferische Potenz Sterns, die vielgerühmte, nur noch
Schatten ihrer selbst war. Die Laufbahn eines großen
nographen neigte sich dem Ende zu.

VII. EXKURS: FILMENTWÜRFE

Es ist sehr schwierig, die Spur eines Szenen- und Kostümbildners in dem unübersichtlichen Gebiet des frühen Stummfilms nicht zu verlieren. In einer Zeit, da eine Unzahl von profitversessenen Firmen und kunstbeflissenen Jüngern der Kinematographie in aufwendigen Studiobauten und baufälligen Schuppen einen Film nach dem anderen drehten, da bei den Adepten der neuen Kunst oft genug Goldgräberstimmung herrschte und gelegentlich dazu passende Usancen gepflegt wurden, da Filmstars aus der Taufe gehoben und wieder vergessen wurden, da kein Zeitgenosse überblicken konnte, was alles in der Zelluloidkunst geschah - interessierte die Arbeit eines Dekorationsmalers und Kostümbildners meist nicht besonders, und kaum einer war begierig zu erfahren, wer zu diesem oder jenem Film die Szenerien entworfen hatte. Der Film war damals, stärker noch als heute, vor allem vordergründiges Geschäft; deshalb propagierten die Produktionsfirmen und Verleihgesellschaften nur die Namen, die das Publikum wie magnetisch in die Kinos locken sollten.

Lotte H. Eisner von der Cinémathèque Française in Paris stellte in einem Brief vom 14. Januar 1956 an Mrs. Hopkins, Sterns Tochter, eine Liste der Filme zusammen, für die Stern die Bauten oder Kostüme entworfen hatte. Von diesen Angaben ausgehend, konnte ich nach weiteren Informationen forschen und die Liste mit Hilfe des Nachschlagewerks von Gerhard Lamprecht und mit freundlicher Unterstützung durch die Deutsche Kinemathek in Berlin an einigen Stellen korrigieren und nicht unbeträchtlich erweitern, so daß ich annehmen kann, Sterns Filmschaffen vollständig erfaßt zu haben.

Auch beim Film, der damals neuartigen Variante theatralischer Manifestation, bewies Stern seine Vielseitigkeit und den Einfallsreichtum, den man von ihm erwartete. Doch so verschiedenartig die Filme auch waren, an deren Entstehen er beteiligt war, künstlerische Großtaten, die Epoche mach-

n und als singuläre Ereignisse in die Filmgeschichte ein-
ngen, waren letztlich nicht darunter. Zwar, die kurze
ammenarbeit mit Ernst Lubitsch, als Stern hauptberuf-
ch für den Film arbeitete, erwies sich als sehr frucht-
, und zumindest einer ihrer Filme verdient gerade wegen
dekorativen Lösungen darin besondere Beachtung. Im
igen betrachtete Stern den Film als eine recht inter-
sante und finanziellen Gewinn bringende Nebenbeschäfti-
g, der er kurz einige Aufmerksamkeit widmete, ohne damit
r viel künstlerischen Ehrgeiz zu verbinden. Die überwie-
nde Mehrheit der Filme, für die er die Bauten entworfen
te, war belanglos, sentimentale Machwerke, die zum
nellen Verbrauch bestimmt waren und den Produzenten
glichst schnell möglichst viel Geld in die Kassen spie-
n sollten.

fallend ist, daß Stern meist nur die Schauplätze ent-
f, nicht aber die Kostüme, die man - das senkte die Ko-
n - aus dem Fundus einschlägiger Firmen für die Drehta-
auslieh. Das Milieu der Unterhaltungsfilme war ohnehin
itgehend genormt, warum nicht auch die Kostüme. Von künst-
rischen Ambitionen, das zeigt sich hier, wurden die Pro-
zenten solcher Filme, mochten sie Erna Morena oder Ellen
hter heißen, nicht getrieben. Die Aufgaben, die Stern
s Filmarchitekt übernahm, reichten vom Monumentalfilm
Das Weib des Pharao"), über den Revuefilm ("Die schönsten
ine von Berlin", Stern entwarf nur die Szenerien der
menhandlung) bis zum filmischen Kammerspiel ("Das Ge-
dmnis des Abbé X"), das seelische Vorgänge deutlich machen
llte. Die meisten Filme, für die er verpflichtet wurde,
erlangten konventionelle, realistische Hintergründe mit
zu passenden Möbeln und Requisiten, damit die Kamera ein
lieu ablichten konnte. Der bühnenbildnerische Routinier,
cht der schöpferische Künstler Ernst Stern wurde beschäf-
gt. Nur ausnahmsweise durfte dieser sein Können beweisen.
Klein diese herausragenden Filme sind wichtig und inter-
sant für uns.

Drei seiner Filme konnte ich sehen: "Die Bergkatze", "Das Wachsfigurenkabinett" und "Der Kongreß tanzt". Dekorations- und gelegentlich Kostümentwürfe, Kritiken und Sterns Beschreibungen vervollständigen das Quellenmaterial.

"Die Bergkatze"

Wenige Monate erst waren vergangen, seit Stern sich von Reinhardt getrennt hatte, als er eine Stelle als Ausstattungsleiter beim Film, genauer bei Ernst Lubitsch, antrat. Lubitsch, eine erfreuliche Ausnahme, besaß die künstlerische Kraft und den Willen, seinen Filmen, die sich durchaus an ein breites Publikum wandten, eine künstlerische Konzeption zugrunde zu legen. Der erste gemeinsame Film von Lubitsch und Stern, zugleich ihr bedeutendster, auch und vor allem, was die Dekorationen angeht, hieß "Die Bergkatze". Es war, obwohl mit sehr viel Sorgfalt erarbeitet, ein völlig unernster Film, persiflierend und burlesk. Stern hatte als Architekt und Kostümbildner durch karikierende Übersteigerungen optische Pointen zu setzen.

Die Titelfigur (Pola Negri) ist die reizvolle Tochter eines Räuberhauptmannes, der samt der ihm unterstehenden Bande eine militärisch offenbar höchst bedeutsame Bergfestung überfällt. Die Brigantentochter verliebt sich im Verlauf des Films in ein Mitglied der Festungsbesatzung, den jungen Leutnant, der seinerseits die Zuneigung erwidert, so daß nach den obligaten Verwicklungen einem glücklichen Ende nichts mehr im Wege steht. Der besondere Reiz des Films "Die Bergkatze" bestand darin, daß die Räuber sich trotz ihrer martialischen Bewaffnung nicht wie gefährliche Räuber verhielten, sondern als eher gutmütige Vaganten, die am Hungertuche nagen, und darin, daß die Militärpersonen keine richtigen Soldaten waren, sondern friedfertige und faule Lebenskünstler in phantastischen Uniformen voller Orden und Lametta. In der Freude am schönen Leben und guten Essen vereinten sich die scheinbar widerstreitenden Parteien - und in

r Liebe natürlich.

läßt sich leicht vorstellen, mit wieviel Vergnügen der emalige Karikaturist Ernst Stern die behäbigen Soldaten rausputzte und mit Flitterkram behängte und den Räubern n so fürchterliches Aussehen verlieh, daß sie weniger hrecken erregten als Mitleid. Doch bedeutsamer war die staltung der Innenräume der scheinbar so umkämpften Bergstung. Als beherrschendes Element zur Gliederung von Hal-n, Treppenhäusern und Wohnräumen entwarf Stern große hlanke Voluten. Glatt, weiß, ohne jede malerische oder astische Verzierung sind sie im Treppenhaus etwas wie esige Geländer; in der großen Halle dienen sie als transrente Zwischenwände und bieten eine originelle Ablage r Sektkühler. Die dekorativen Spiralen, eine unterkühlte schung aus Barock und Jugendstil, schaffen in der Burg ne geheimnisvolle Atmosphäre; einerseits sind die Volun reine Schmuckelemente, andererseits könnte doch in den ntigen weißen Formen eine geheime Funktion verborgen sein, e noch nicht ergründet ist. Eines erreichten Lubitsch und ern ganz gewiß: An den gerade vergangenen Krieg mußten ch die Zuschauer angesichts dieser Festung und ihrer Betzung nicht erinnert fühlen, Denn der Film "Die Bergkatze" ielte in einer offenbar viel friedlicheren Welt als der alen.

as Weib des Pharao"

s zweiten gemeinsamen Film schufen Lubitsch und Stern as Weib des Pharao", ein Monumentalspektakel, das im an Ägypten spielt. Die Handlung des Films war vergleichsise unerheblich und trivial neben der Größe der Bauten d der Masse der Statistenheerscharen. Stern setzte seinen rgeiz darein, die Paläste und Götterstandbilder, die Koüme und das Kriegsgerät, ja selbst die gemeißelten Hyroyphen an Bauten und Obelisken historisch korrekt zu galten,[231] obgleich wohl niemand von diesem Film mit sei-

ner faden Klischeehandlung einen Anschauungsunterricht in Ägyptologie erwartete. Im übrigen traten bei den riesigen Ausmaßen der Dekorationen subtile Fragen der Gestaltung für Stern und seine Kollegen, Kurt Richter und Ali Hubert, in den Hintergrund. "Das Weib des Pharao" war für sie vor allem eine Fleißaufgabe und ein Organisationsproblem. Stern berichtet in seinen Erinnerungen, daß insgesamt, besonders für die Kampfszenen, etwa 2000 Kostüme benötigt wurden. "Each type of costume, Egyptian warriors, Ethiopian warriors, priests, slaves, dancers, ladies of the court and so on, was photographed on picked super and the photo was posted into an album, each photo being numbered and a note made as to the number of such costumes available."[232] Lubitsch konnte mit Hilfe dieses Albums leicht bestimmen, wieviele Statisten in welchen Kostümen zu den jeweiligen Aufnahmen zu erscheinen hatten. Stern hatte schon bei den Reinhardt-Produktionen in der Londoner Olympia Hall und Breslaus Jahrhunderthalle Erfahrungen in der Errichtung von monumentalen Dekorationen und der kostümlichen Ausstattung Tausender von Statisten gewonnen; von diesen Erfahrungen profitierte jetzt "Das Weib des Pharao". Wenn es dennoch mit den Statisten zuweilen Schwierigkeiten gab, dann lag es nicht an Stern, sondern an den Zeitumständen: Die Komparsen, ausgewählt aus dem Heer der Arbeitslosen in Berlin, zeigten unprogrammgemäß Aufsässigkeit und traten vorübergehend in den Streik.[233]

"Das Wachsfigurenkabinett"

Paul Leni, Maler und Regisseur, schuf 1924 den Film "Das Wachsfigurenkabinett", der in der expressionistischen Tradition des "Caligari", "Nosferatu", des "Golem" und verwandter Filme stand, aber künstlerischen Anspruch mit Gefälligkeit und Publikumswirkung zu verbinden suchte. Bei Leni wurde der filmische Expressionismus zur Konsumware. Die Schauplätze und ihre optische Auflösung in Bilder, wodurch "Das Wachsfigurenkabinett" seine Bedeutung erlangte,

huf Leni selbst. Stern war engagiert, die Kostüme zu
n drei Episoden der Rahmenhandlung zu entwerfen, "Ha-
n al Raschid", "Iwan der Schreckliche" und "Jack the
pper". Da die drei Geschichten keine wirklichen Geschehn-
sse erzählen, sondern eine Art Märchen sind, durfte und
ßte Stern das Exotische, Fremdartige der Episoden in
n Kostümen besonders betonen. Die Gewandung des überaus
rpulenten Kalifen (Emil Jannings) mußte also sehr reich-
ltig und sehr kostbar sein - Pluderhosen, Schnabelschuhe,
uchbinde, riesiger Turban, um den Hals ein Krummsäbel,
s Ganze geschmückt mit hochkarätigen Juwelen. Nicht we-
ger orientalisch, doch schwerer und düsterer die Kostüme
r die russischen Szenen - schmucklos und etwas barba-
sch die weiten, großflächig gemusterten Mäntel der Sol-
ten; ohne Verspieltheit die Gewänder und Insignien der
bilitäten. Obwohl die Figurinen nicht ohne Reiz sind,
ren auch diese Kostüme nur ein Nebenprodukt aus Sterns
rkstatt, eine Arbeit, die eine gewisse Zeit in Anspruch
hm, ihn künstlerisch aber nicht allzu sehr forderte.

opf und Schwert"

seinen Memoiren[234)] beschreibt Stern, wie ihn politi-
he Arglosigkeit dazu verleitet habe, als Architekt und
stümbildner einen jener Filme um Friedrich II. von Preu-
n mitzugestalten, die damals ein großes Publikum fanden
d deren Herstellung von einer konservativen und reaktio-
ren Obrigkeit wohlwollend unterstützt wurde. Stern war
dem Film "Zopf und Schwert" beteiligt, der nach der
eichnamigen Komödie von Karl Gutzkow entstand und sicher-
ch nach Tendenz und Gestaltung nicht der schlechteste
r Filme um den Preußenkönig war. Doch innerhalb von
erns Gesamtwerk bleibt er, wie die Entwürfe zeigen, ne-
nsächlich, historische Konfektion.

"Der Kongreß tanzt"

Für zwei Tonfilme, "Der Kongreß tanzt" und "Whom the Gods Love", entwarf Stern die Kostüme, im Vorspann eines dritten, "Caravan", wurde er auch als Architekt genannt. "Der Kongreß tanzt" war ein sensationeller Welterfolg, zu dem neben der publikumswirksamen Operettenhandlung vor allem die Musik (von Werner Richard Heymann), die einfallsreiche Regie und die erstaunlich lebendige Kameraführung beitrugen. Zweifellos haben Sterns Kostümentwürfe keinen ausschlaggebenden Einfluß auf die Gunst der Zuschauer gehabt, die Kostüme waren nur eine optische Komponente unter vielen. Eine Mappe mit Figurinen[235)] vermittelt auf den ersten Blick einen Eindruck von dem Umfang der Arbeit, die Stern für diesen Film leisten mußte; dann aber zeigt sie, wieviel Witz und Einfallsreichtum er in die Figurinen investiert hatte, damit die Atmosphäre rund um den Wiener Kongreß lebendig werde. Potentaten und deren Statthalter in glitzernden Uniformfräcken, Damen der Gesellschaft in aufwendigen Empire-Roben,Hofchargen, Lakaien, verknöcherte Sekretäre und Schreiber, Tänzerinnen, Halbwelt, einfaches Volk; dazu eine Menge Detailskizzen, Anweisungen für Stickereien und Verzierungen. Zwangsläufig ging der besondere Charme der Figurinen, der in Sterns zeichnerischem Duktus lag, bei den angefertigten Kostümen verloren; im Film war nur die Substanz der Entwürfe zu sehen, doch die war eindrucksvoll genug. Die Kostüme waren ein integraler, atmosphärebildender Bestandteil der Filmoperette.

"Whom the Gods Love"

Eine vergleichbare Aufgabe wurde Stern von dem englischen Spielfilm "Whom the Gods Love" gestellt, in dem etwas zu trivial ein Abschnitt aus Mozarts Lebensgeschichte, die Verbindung mit den Schwestern Weber, in Szene gesetzt wurde. Die Figurinen[235)] beweisen einmal mehr Sterns erstaunliche Fähigkeit, historisch korrekte Kostüme zu entwerfen, die

scheinbar nebensächlichen Details eine Person, ihren
und, ihre Lebensweise und ihre finanziellen Verhältnisse
arakterisieren. Die fein differenzierten Figurinen
leinen Mozartschen Geist zu atmen, der allerdings nach
sicht der englischen Filmkritik im Film selbst nur
hst unzureichend zur Geltung kam.

aravan"

ern war schon aus dem nationalsozialistischen Deutschland
grient, als er und Erik Charell, im Gedenken an den er-
greichen "Kongreß"-Film, ein Vertragsangebot aus Holly-
od erhielten für einen Film, der "Caravan" heißen und im
osburgischen Ungarn spielen sollte. Er enthält die Ro-
ize eines Zigeunergeigers mit einer reichen Landadeligen,
e aber am Ende, Ordnung muß sein, nicht ihn, sondern ei-
n Husarenoffizier heiratet. Stern lernte in Hollywood
iz ungewohnte Arbeitsbedingungen kennen, die fast indu-
rielle Herstellung eines Films. Schöpferisch brauchte er
im zu arbeiten, letztlich bekleidete er bei "Caravan" den
sten eines Oberrequisiteurs. Ein Dorf, das mit wenigen
gänzungen als typisch ungarisch gelten konnte, stand be-
its auf dem Freigelände der Fox-Filmgesellschaft; Kostü-
und Uniformen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg
inten in beliebiger Anzahl den Magazinen entnommen wer-
n. Und einen ungarischen Weinberg unter kalifornischer
ine vortäuschen, war auch eher ein technisches Problem
s eine Frage künstlerischer Imagination.[236)]

n Glück war "Caravan" der einzige Auftrag, den Hollywood
r Stern bereithielt, so wurde er davor bewahrt, ein
iktionierendes Rädchen in einer gigantischen Maschinerie
werden. Er kehrte nach Europa zurück und arbeitete, nun
s Emigrant in London, wieder fürs Theater.

VIII. REVUE

1. DAS THEATRALISCHE PHÄNOMEN REVUE

Als Ernst Stern 1924 seine Zusammenarbeit mit Erik Charell begann, kehrte er damit zwar nach dem Intermezzo beim Film zur Bühne zurück, doch außer der Lokalität (Großes Schauspielhaus) hatte Charells Theater mit dem Reinhardts nichts gemein. Reinhardts Domäne war das Drama, Charells Metier die Revue, die eine vom Drama prinzipiell verschiedene theatralische Gattung ist, verschieden in Form, Intention und Präsentation.

Am prägnantesten läßt sich der Unterschied hier, wo dramaturgische Fragen nur beiläufig behandelt werden können, am Verhalten der Zuschauer charakterisieren. Die Aufführung eines literarischen Schauspiels verlangt vom Zuschauer Konzentration und Reflexion; dabei ist es unerheblich, ob das jeweilige Drama der aristotelischen Dramaturgie oder einer anderen verpflichtet ist, ob eine Komödie oder Tragödie. Der Zuschauer muß die Interpretation des Dramas durch die Schauspieler, den Regisseur, den Bühnen- und Kostümbildner intellektuell nachvollziehen, Handlung und geistige Zusammenhänge müssen ihm klar werden, auch wenn er die Schaubühne nicht als moralische Anstalt begreift und er das Theater nicht geläutert verläßt und keine Folgerungen aus dem eben Gesehenen zieht.

Die Revue erwartet vom Zuschauer keine Konzentration, sie bietet ihm Zerstreuung, sie lädt ein zur unreflektierten Konsumption, zum bedenkenlosen Genuß. Die Revue prätendiert nicht, sofern sie nicht als Vehikel zur Durchsetzung ideologischer oder sozialer Ziele benutzt wird, intellektuell relevant zu sein, mehr zu bieten als Lustbarkeit. Es gibt für den Szenen- und Kostümbildner nichts zu interpretieren, er kann allenfalls eine Handlung dekorieren, die Bühne mit szenischen Effekten ausstatten, dem Publikum etwas zu sehen geben.

Laut "Duden" ein musikalisches Ausstattungsstück folgt die

ue, wie das Drama, bestimmten dramaturgischen Gesetzen.
Bezeichnung "Revue" dient uns hier und im folgenden
Oberbegriff einer theatralischen Gattung, innerhalb
er es verschiedene Spielarten gibt, die sich in ihrer
ndstruktur unterscheiden lassen durch eine mehr oder
der starke Bindung an einen Handlungsverlauf. In der
ue-Operette, einer Form, mit der die Jacques-Offenbach-
Johann Strauß-Epigonen mangelnde Originalität durch
öhten Aufwand und zahlreiche Szenen- und Milieuwechsel
kompensieren trachteten und die sich zur amerikani-
en Form des Musical entwickelte. läuft eine Handlung
h dem Schema eines Schwanks ab, die reiche und ver-
iedenartige Prachtentfaltung verlangt. Für sich bewer-
, ist solch ein Handlungsgerüst uninteressant und tri-
l: A und B, ein Liebespaar können erst nach Überwindung
meintlicher Schwierigkeiten und nach Auflösung von Ver-
hslungen am Schluß ein Paar fürs Leben werden, worüber
gemeine Freude herrscht. (Operetten ohne "happy end",
"Paganini", "Land des Lächelns" etc. sind Ausnahmen,
Sentimentalität als Tragik verkaufen.)

nachgerade klassisches Beispiel für eine Ausstattungs-
rette und besonders kraß im Hüpfen von Szenenwechsel
Szenenwechsel mit sich steigernder Prachtentfaltung
"Casanova", von Rudolf Schanzer, Ernst Welisch und
ph Benatzky nach wenig bekannten Musikstücken von Johann
auß Vater zusammengebaut. Die Titelfigur reist im Ver-
f der Charell-Stern-Inszenierung von Venedig nach Pots-
(in der Londoner Aufführung statt dessen nach Peters-
g), weiter an den Hof Maria Theresias in Wien, von dort
ein spanisches Kloster, nach Dux in Böhmen, um schließ-
h den von der gesamten Bühnenmaschinerie produzierten
ezianischen Karneval zu feiern. Über und über Gelegen-
t für Charell und Stern, Effekte zu zaubern und darüber
Handlung zu vergessen.

Grundform der Revue ist eine lose, ad hoc zusammenge-
llte Folge von Szenen, die durch eine läppische Klischee-
dlung,die die häufigen Dekorationswechsel schlecht und

recht motivieren soll, verbunden werden können. Oft wurde auf diese sogenannte Handlung ganz verzichtet, da sie sich als überflüssig herausgestellt hatte - das Publikum legte keinen Wert auf die Handlungsfetzen, mit denen die Umbaupausen überbrückt wurden. Je weniger einer Revue ein vorher verfaßtes Szenario zugrunde lag, desto autonomer und großzügiger ließ sich die Schau arrangieren. Desto weniger aber auch läßt sich eine bestimmte Revue post festum fixieren, beschreiben, bewerten; das eine (für den zeitgenössischen Betrachter möglicherweise begeisternde) Konglomerat von Szenen gleicht dem anderen. Da sich aber das Spezifische einer einzelnen Revue heute, im Abstand von 30 oder 40 Jahren, nicht mehr hinreichend darstellen läßt, gilt es, das Typische der Revuen, an denen Stern mitgewirkt hat, zu analysieren.

Wohlverstanden handelt es sich bei der Revue, von der hier die Rede ist, um ein historisches Theaterphänomen, das in Deutschland den Zweiten Weltkrieg nicht überdauerte. Der Film und vor allem das Fernsehen haben die Revue für sich annektiert, die europäischen Revuetheater bis auf wenige Ausnahmen, die hauptsächlich vom Fremdenverkehr leben, in den Konkurs getrieben und durch das neue Präsentationsmedium (statt der Bühne nun Leinwand und Bildschirm) neue Möglichkeiten erschlossen und schließlich einen neuen Stil der Präsentation entwickelt. Nicht zuletzt haben sich Lebensgewohnheiten und Geschmack des Publikums gewandelt und bei der Revue, einem rein kommerziellen Unternehmen, Änderungen erzwungen.

Schon wegen der immensen Kosten, die ihre Realisation verschlang, mußte die Revue eine sehr große Zahl von Zuschauern anlocken und befriedigen, den Geschmack eines sehr breiten Publikums berücksichtigen, dessen Träume und Sehnsüchte, dessen Gefühle und Bedürfnisse. Damit erfüllte sie vor und neben anderen Formen theatralischer Manifestation eine bedeutungsvolle Funktion innerhalb der Gesellschaft. Sie wirkte regulierend, besänftigend auf persönliche Nöte der

schauer und wirkte entspannend in sozialen Konfliktsi-
ationen - nicht indem sie die gesellschaftliche und po-
tische Lage analysierte (das blieb dem Kabarett überlas-
n), sondern indem sie die Flucht aus der Wirklichkeit er-
glichte. Für zwei oder drei Stunden der Realität entho-
n, empfand der Einzelne auch nachher die Bedrohung durch
rsönliche oder soziale Mißstände nicht mehr so stark.
lem die Revue die bestehenden gesellschaftlichen Verhält-
sse nicht reflektierte und also auch nicht in Frage
ellte, war sie ein konservatives Element in jedem poli-
schen System. All die Sentiments, die im Zuschauer kurz
d oberflächlich erregt wurden, Liebe, Glück, Wehmut,
olz usw., entführten ihn aus dem Alltag, enthoben ihn
iner Umwelt. Das realitätsfremde Moment der Revue machte
r ihn einen ihrer Hauptreize aus, was man nicht mit Zivi-
sationsverdrossenheit oder einer Sehnsucht nach dem
infachen Leben" verwechseln darf. Der Zuschauer genoß
e Revue als entspannendes Intermezzo. Die Grundstimmung
r Revuen war über weite Strecken keineswegs stille Wehmut,
ndern lautstarker Optimismus und forcierte Fröhlichkeit.
n unbekümmerter Abend sollte neue Kraft, neue Zuversicht,
uen Mut für den Alltag spenden. Es wäre einer Untersu-
ung wert, ob die Revue in einer saturierten, auf hohem
rtschaftlichem Niveau egalisierten Gesellschaft ohne we-
ntlichen sozialen Konfliktstoff ihre ausgleichende Funk-
on und damit einen wichtigen Teil ihrer Existenzberech-
gung nicht eingebüßt hätte. In Kriegszeiten jedenfalls
rde die Revue von den Regierungen aller kämpfenden Staa-
n benutzt, Kampfgeist und Durchhaltewillen an der Front
d im Hinterland zu stärken. Dabei lieferte sie nie Argu-
nte für Hoffnung oder Lebensmut; sie weckte lediglich
otionen und löste körperliche und seelische Verkrampfun-
n. Modern synkopierte Tanzmusik, schwungvolle Walzer und
nleichende Tangos erregten in den Zuschauern, physika-
sch ausgedrückt, Sekundärschwingungen. Freche Couplets
d die meist harmlosen Scherze und Kalauer der Conféren-
ers reizten zum Schmunzeln oder auch zum befreienden La-
en. Und die vielgestaltige, sich ständig wandelnde szeni-

sche Ausstattung gab den Augen so viel zu betrachten, daß für abschweifende, das Vergnügen störende Gedanken keine Zeit blieb; der Zuschauer wurde vorsätzlich überrumpelt. Pomphafte Dekorationen und Kostüme signalisierten Überfluß und Lebensfreude, festliche Ausgelassenheit, an der die Parkettbesucher einige Stunden lang partizipierten. Auf der Bühne gaukelte eine Traumwelt, in der es keinen Hunger, keine Arbeitslosigkeit, keine Verzweiflung gab.

Während die Publikumsresonanz für die Qualifizierung einer Aufführung des literarischen Theaters ein relativ nebensächliches Kriterium ist, mißtsich der Wert einer Revue zu allererst nach dem Erfolg beim Publikum und erst in zweiter Linie nach der künstlerischen Qualität. Eine erfolglose Revue kann ihre soziale Funktion nicht erfüllen, ist letztlich eine schlechte Revue, ein Fehlschlag.

Die Revue als problemlose Traumwelt

Durch Beispiele aus Sterns Revue-Arbeit soll im folgenden dargestellt werden, aus welchen Elementen eine Revue sich zusammensetzte, mit welchen technischen Mitteln sie wirkte, wodurch sie beim Zuschauer Zerstreuung hervorrief. Zur Verdeutlichung gewisser Einzelheiten erscheint es mir unvermeidlich, eine Hilfskonstruktion zu errichten, den Durchschnittszuschauer, den es nur als statistische Größe gibt.

Das Deutschland der Jahre 1914 bis 1933 wurde von einer langen Reihe lebensbedrohender Krisen erschüttert; nach dem verlorenen Krieg, der vielen Familien den Ernährer raubte, kamen Revolutionen, Putsche, Straßenschlachten, kam die Inflation, die die materiellen Reserven des Bürgertums dahinraffte, kam die Weltwirtschaftskrise, die Millionen arbeitslos werden ließ - das alles vor dem Hintergrund einer permanenten Staatskrise mit schwachen Regierungen und den Krawallen totalitärer Parteien. Das bedeutete für die Revuen: Sie durften das gesellschaftliche Chaos nicht reflektieren, durften im Zuschauer keine Assoziationen zum Alltag

ken, dem allenfalls in harmlosen Conférencier-Kalauern
rchzuschimmern gestattet war. In den Berliner Revuen,
denen Stern beteiligt war, wurden die Gegenwart und
e gegenwärtigen Lebensbedingungen völlig ausgespart;
n wich statt dessen vorzugsweise in vergangene Zeiten
s.

e Vergangenheit entstand in den Dekorationen und Kostü-
n aus den Elementen einer historischen Epoche (Baustil,
kleidungsmode etc.), konkretisierte sich als Ganzes
er nicht zur Realität, blieb eine fiktive Traumwelt,
die sich aus der Alltagswirklichkeit flüchten ließ.
nauplätze, die Vergangenheit prätendierten, gab es
cht nur in den Operetten, die ohnehin meist in irgend-
nem feudalen Duodezfürstentum zu spielen pflegen, son-
rn bezeichnenderweise auch in den ad hoc zusammenge-
ellten Spektakeln. Auf diese Weise sprachen die Revuema-
er ein weit verbreitetes, offenbar allgemein menschli-
es Gefühl an, vergangene Zeiten (implicite: die eigene
gend) besser, schöner zu finden als die höchst unsiche-
Gegenwart. Aus romantischer Überlieferung und sentimen-
ler Erinnerung bildete sich die "gute alte Zeit", die
Revue und Operette wiederaufzuerstehen schien.

ßer der Darstellung einer Vergangenheit kannten die Re-
eautoren noch eine andere Möglichkeit, das Publikum von
r alltäglichen Umwelt zu distanzieren - geographisch,
dem sie die Schauplätze exotisch wählten, ein Milieu,
s nichts gemein hat mit der Welt außerhalb des Thea-
rs. So gab es in vielen Revuen Szenen, die sich schein-
r irgendwo in den Tropen lokalisieren ließen und doch
r der vielseitigen Phantasie des Bühnenbildners ent-
rungen waren. Selbstverständlich ließen sich Pseudoexo-
k und Pseudohistorie ohne weiteres kombinieren, wenn
r Szenograph willens und fähig dazu war.

Beispiele

Szenen aus "An Alle!"

Stern entwickelte sich zum Meister solcher Szenerien. Die erste Charell-Stern-Revue, "An Alle!", enthielt unter anderem Nummern mit den Titeln "Ein Strauß von Strauß" (aus einem überdimensionalen Biedermeierstrauß, neben einem Programmzettel und einem Opernglas auf einer Logenbrüstung liegend, hüpfte leichtfüßig das Corps de Ballet, um einen Straußwalzer zu tanzen),[237] "Galante Zeit", einen Mütteraltar, der es verdient, an anderer Stelle genauer betrachtet zu werden, und "Marquisen im Reifrock, aus dem zärtliche Pagen schlüpfen".[238]

"Das kleine Welttheater" in "Für Dich"

"Das kleine Welttheater" war Teil der Revue "Für Dich" und bestand aus fünf Bildern: "Commedia dell'arte" (Italien), "Sonntags nach dem Kirchgang" (Rußland), "Nach dem Stierkampf" (Spanien), "Abend auf der Plantage" (Kalifornien), "Charleston in New York". Diese Szenenfolge ist ein Kompendium der Klischeebilder, die sich der leidlich informierte Normaldeutsche von ihm unbekannten Landstrichen zu machen pflegte (und pflegt).[239] Italien - der Vesuv im Hintergrund, zart gekräuselten Rauch ausstoßend, antike Säulen, eine Terrasse über blauem Meer und unter blauem Himmel, einige Zypressen, dazu ein Harlekin mit seiner Laute. Rußland - eine kleine Kirche mit vielen bunten Zwiebelkuppeln, die große goldene Kreuze tragen. Spanien - Stierkampf natürlich, im Hintergrund war der Eingang zu einer Arena zu sehen. Eine Plantage mit Palmen und üppig wuchernder Vegetation liegt, kein Zweifel ist möglich, in den Tropen, ganz gleich, ob diese Kalifornien oder Nicaragua heißen. New York - Manhattan und Wolkenkratzer, eine kaleidoskopartig gebrochene, grellbunte Skyline mit Hochbahnbrücke und einem Schiff im Hintergrund. Nicht ohne Grund erschienen die Kli-

ieevorstellungen auf den Hintergrundprospekten, sie ent-
ben den Zuschauer des Nachdenkens. Zwar wurden ihm fremde
.ieus vorgeführt, doch so ähnlich hatte er sie sich schon
ier vorgestellt. Je ferner und fremder die Länder, desto ein-
:her und bestimmender sind die Klischees, die ihr Image
:timmen.

ience-Ballett in "Für Dich"

der durchschnittliche Zuschauer dem Revuegeschehen unvor-
genommen folgte, ließ er sich auch ohne Widerstreben ins
:reale führen oder, wenn dieser Begriff zuviel Kunstideo-
gie impliziert, in ein un- und überwirkliches Milieu, in
n Bereich des Märchens und des Zaubers. Ein Beispiel da-
: ist das Patience-Ballett[239] in der Revue "Für Dich".
einer Dekoration aus barocken Voluten und gotischen Spitz-
gen machten sich die Spielkarten gleichsam selbständig und
nzten, wie von unsichtbaren Fäden geführt, eine Patience.
: Reiz dieses Balletts lag weniger in der Musik, die mit
rawinskys "Jeu de Cartes" überhaupt nicht vergleichbar
t , auch kaum in einer besonders anspruchsvollen Choreo-
aphie, sondern in den Kostümen, die Stern für das Corps
Ballet entworfen hatte. Wie aus überdimensionalen Spiel-
rten kunstvoll drapiert, wirkten die Umhänge, die sich in
kige Falten gliederten und in kantigen Schleppen auslie-
n. Kimonoartig wurden die Körper der Tänzer umhüllt, auch
s farbige Stoffdekor (das jeweilige Spielkartenbild und
e Kartenrückseite) ließ die Kostüme asiatisch inspiriert
scheinen, Geishas und Mandarine schienen zu tanzen, die
rtrauten Kartensymbole waren wie verzaubert.

e Zuschauer waren, nach Auskunft von Kritiken, fast kind-
ch entzückt, obgleich sie wußten, daß der scheinbar wunder-
re Kartenreigen nur Teil einer Bühnenproduktion war. Eben-
war ihnen klar, daß im "Cour des Miracles"[240] sich die
gerhalle nur nach den Intentionen Ernst Sterns durch eine
nplizierte Bühnentechnik in ein feudales Etablissement ver-

wandelte; die Zuschauer machten sich bloß nicht bewußt, was hinter dem schönen Schein lag. Lediglich freuen sollten sie sich an dem scheinbar magischen Geschehen; dabei wurde von ihnen nicht erwartet, daß sie die rätselhaften Verwandlungen "glaubten", wie die Parkettbesucher beispielsweise die Erscheinung des alten Königs Hamlet als Geist "glauben" und als Realität annehmen, weil sie im Drama als Realität konzipiert und begründet ist.

Das Publikum genoß die Schau und die Musik, ließ sich unterhalten, und, war es nicht allzu einfältig und naiv, nahm es die Handlung einer Revue-Operette nur als das, was sie war, als Vorwand zur Bühnenprachtentfaltung, für hauptsächlich optische Effekte. Die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum war weitgehend einseitig, weil der Besucher passiv blieb und erst am Schluß einer Szene oder der Vorstellung mit Beifall reagierte, wenn er sich nicht gelangweilt hatte. Nur wenn Emotionen und Sentiments in ihm erregt wurden, reagierte der Zuschauer unmittelbar - gefühlsmäßig, nicht rational oder gar kritisch.

Die Klischees in der Revue

Das Mittel der Revue, wie allgemein des Unterhaltungsgewerbes, war "eine konventionelle, auf die bedingten Reflexe der Konsumenten zugeschnittene Sprache aus Signalen" (Adorno).[241] Signale evozieren nur eine bestimmte Reaktion, wenn ihre Bedeutung - in unserem Falle: dem Zuschauer - entweder ab ovo oder durch Konvention geläufig ist. In der Revue entsprachen die Signale weitverbreiteten Klischeevorstellungen und zielten unter Umgehung des Intellekts auf oberflächliche Gefühlsregungen. Die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum beruhte auf Reflexen, sparte die kritische Reflexion aus. Stern, der Bühnenbildner, hatte letztlich immer die gleichen Signale zu verkleiden, sichtbar zu machen, er mußte die latenten Klischeevorstellungen im Publikum berücksichtigen, mußte sie verarbeiten, durfte sie

ht korrigieren, konnte sie allenfalls kraft seines
chmacks und Geschicks differenzieren. Ein New York, das
r oder etwas anderes als Manhattan gewesen wäre, das
ßt ohne dominierende Wolkenkratzer, hätten die Zu-
auer dem Bühnenbildner nicht abgenommen, sie hätten
fschüttelnd im Programmheft nachgeschlagen und eher
einen Druckfehler geglaubt als ihre Vorstellung aufge-
en, New York sei mit Manhattans Silhouette identisch.
rn blieb es lediglich vorbehalten, das Klischee künst-
isch zu gestalten, also beispielsweise aus Manhattan
Kaleidoskop zu machen.

spiele

weißen Rößl" in Berlin und im Ausland[242])

den verschiedenen Aufführungen des "Weißen Rößl", die
rell und Stern gemeinsam im In- und Ausland gestalte-
, läßt sich die Wirkung der Klischees ablesen. Schon
Berlin ist sicher den meisten Zuschauern nicht aufge-
len, daß die Darsteller nicht die Tracht des Salzkammer-
es (dort liegt der St.Wolfgangsee = Abersee, der Schau-
tz der Operette), sondern bayrische Kostüme trugen, die
er sehr verwandt aber nicht mit ihr identisch sind. Für
Durchschnittsberliner waren Oberbayern und österrei-
sche Alpen ein undifferenziertes Ganzes und - alles in
em - eine schon recht exotische Gegend. Immerhin bemüh-
Charell und Stern sich sehr intensiv, die Akteure,
n schon nicht originalgetreu, so doch echt bayerisch
zukleiden.[243]) In München kauften sie Trachtenloden und
ndlstoffe, ließen sich von bodenständigen Trachtenver-
en beraten, besorgten garantiert bayerische Gamsbart-
e. Denn in Berlin, so war zu erwarten, würden viele
te im Zuschauerraum sitzen, die schon einmal im Allgäu
Umgebung gewesen waren oder sich beispielsweise aus
-Kulturfilmen ein stärker an der Wirklichkeit orientier-
Bild von jenem Landstrich und den Menschen, die dort

leben, gemacht hatten; die nun nicht mehr bereit waren, sich austro-bajuwarisches Milieu allein durch Lederhosen und Kniestrümpfe vorgaukeln zu lassen: Sie wußten es besser. Für sie bestand der Reiz des "Weißen Rößl" nicht zuletzt darin, Erinnerungen auffrischen oder die Eindrücke von der Leinwand nun dreidimensional und farbig wiederholen und befriedigt feststellen zu können, genau wie das Alpenspektakel im Großen Schauspielhaus schaue es "da unten" aus.

Doch welcher Londoner oder New Yorker, wer in Paris war (zu Beginn der dreißiger Jahre) schon einmal bis Garmisch oder Innsbruck gelangt, wer wußte, daß es einen Wolfgangsee gibt? Das Bild, das sich Engländer, Franzosen und Amerikaner vom deutschsprachigen Alpenraum (geographische Feinheiten kamen nicht zur Geltung) und den Bewohnern dieser Hochgebirgslandschaft machten, war vergleichsweise viel undifferenzierter und schablonierter als bei den Norddeutschen. Nur das nicht sehr ausgeprägte Klischee galt es, bei den Aufführungen in Paris, London und New York zu berücksichtigen; was darüber hinaus ging, konnte Stern nach eigenem Gutdünken und den Erfordernissen der Schau gestalten. Diese Freiheit nutzte er besonders bei den Kostümen der Darstellerinnen, die proportional zur Entfernung von Bayern den Originalmustern immer unähnlicher wurden. Die Dekolletés der Kleidchen wurden immer tiefer, die Rocksäume rutschten nach oben; in New York hatten die zu einem Volant verkümmerten Röckchen zusätzlich einen Schlitz, damit nichts von den hübschen Beinen unsichtbar war. Vom Bayerischen blieben allenfalls noch die Mieder mit dem Spitzeneinsatz und die Muster der verwendeten Stoffe. Der Rest war internationaler Revueglamour, wie man ihn in allen Weltstädten damals sehen konnte.

Der Realismus in der Revue beschränkte sich auf wenige allgemein als typisch bekannte Details (seien es Lederhosen oder Reifröcke) die gewissermaßen als Vehikel die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum herstellten. Über

diese Klischees (oder:Signale) hinaus war Naturalismus vom Übel, so prächtig und effektvoll wie eine Revue konnte die Wirklichkeit niemals sein. Revue-Barock zum Beispiel beruhte zwar auf dem historischen Stil, hatte aber am Ende mit ihm nicht mehr gemein als die Prunkburgen des bayerischen Ludwig II. mit dem historischen Rokoko. In der Revue wurden die Formen eines zeit- oder ortsgebundenen Stils zitiert und in eine Dekoration integriert, die vor allem den Forderungen der Bühnentechnik und der Schaulust des Publikums genügen mußte. Auch in der Londoner Produktion des "Vogelhändler" (1947), dessen Milieu dem des "Weißen Rößl" verwandt ist, blieb von den ursprünglich Tiroler Trachten nur ein verschwindender Rest, der obendrein noch mit barocken Formen angereichert wurde, was den Kostümen einen irritierenden Talmiglanz verlieh.[244)]

"The Song of the Drum"

Ein anderes Beispiel: Für die Kolonialoperette "The Song of the Drum", deren ursprünglicher Schauplatz Indien vom Produzenten "aus politischen Gründen" in "Huzbaria" umbenannt wurde, konnte Stern einen Orient nach eigenem Geschmack erfinden. Huzbaria und der Nachbarstaat Kahlek entstanden auf der Bühne aus persischen, arabischen und indischen Elementen; darüber lag der Glanz des Märchenhaften, ein Schimmer aus Tausend und einer Nacht.[245)] Zweifellos genossen die Zuschauer die prachtvollen Dekorationen als orientalisch, eine genauere geographische Lokalisierung tat nicht not, war auch nicht erwünscht.

Die Handlung der Operette rankte sich um die britische Garnison in Huzbaria, enthielt eine äußerst attraktive orientalische Spionin und bot mancherlei Gelegenheiten zu eindrucksvollen Szenerien und aufwendigen Festivitäten. Es gab den laternenbeleuchteten Innenhof des geheimnisvollen "Hauses mit der roten Tür", "three storeys high and seething in each storey with picturesque life, with maidens whirling

and twirling in the frenzy of a native dance".[246] In diesem Hof und in dem Treiben auf den Galerien fand sich etwas von der unbeschwerten Sinnenfreude aus "Sumurun" wieder. Das Ländchen Kahlek stellte sich auf der Bühne als ein orientalisches Paradies dar, "with a pearl-grey palace, its walls set with rubies and agate, jasper and cornelian gleaming with mysterious grandeur against a sky of lapislazuli."[246] Der Basar, "a study in blue and gold and phosphorescent purple",[246] war angefüllt mit all der morgenländischen Geschäftigkeit, mit feilschenden Händlern, Bettlern und Viehzeug, die man als Europäer dort vermutet.

Die Londoner Tageszeitung "Daily Mail" entsandte neben dem Theaterkritiker eine Moderedakteurin in die Premiere, damit die interessierten Leser fachmännisch über die vielen Kostüme informiert werden konnten. In dem Bericht war zu erfahren, daß die Spionin auf dem Regimentsball einen zauberhaften Abendmantel aus feinem Tüll mit schwarzen Pailletten und einem großen Kragen aus flammenfarbenem Marabu trug. "I have seldom, indeed, seen more gaily grouped ensembles. There were long, flowing dresses of lace, fluttering chiffons, and stiff satin. And in the first act there was a white satin and net dress, its baby sleeves trimmed with a tiny bow of green and silver diamante, which attracted ecstatic admiration. In one scene we saw the chorus in tightly-fitting white gowns with deep bands of silver beads on net. Then they appeared in dresses of darkest blue lace with which they wore delicate lace gloves reaching up to the shoulder; and on the top left glove were banded tiny pink rosebuds."[247]

Die Kritiken zu "The Song of the Drum" in den Londoner Blättern erweisen zweierlei. Erstens waren die Dekorationen und Kostüme à la Orient Stern so überzeugend geraten, daß niemand sich gemüßigt fühlte, nach dem realen Vorbild zu fragen. Zuschauer und Rezensenten ließen sich widerstandslos für einen Abend in jene phantastische Gegend entführen, die Stern erfunden hatte. Weiter ist aus den Kritiken zu lesen, daß der Abend nur deshalb kein Mißerfolg war, weil

Ernst Stern so eindrucksvolle Dekorationen geschaffen hatte. Oder anders: Nur Sterns Ausstattung lohnten den Besuch des "Song of the Drum", denn Handlung, Musik und die Darsteller waren nach Auskunft der Kritiker allenfalls mittelmäßig. Beim literarischen Theater wäre es unmöglich gewesen, daß allein die Szenerien und Kostüme eine Aufführung zu einem Erfolg gemacht hätten.

Nicht so große Freiheit wie beim Entwurf der Paläste und der orientalischen Kostüme konnte Stern sich bei den Uniformen der britischen Offiziere nehmen. Da man als englischer Zuschauer die Uniformen der britischen Soldaten ein wenig kannte, wollte man den Colonel auf der Bühne sofort als solchen identifizieren können, ohne rätseln zu müssen, ob das nicht ein orientalischer Portier, ein preußischer Feldwebel oder doch der Colonel sei. Wie die Berliner ein relativ eng an die Wirklichkeit angelehntes Milieu sehen mußten, damit sie glaubten, es sei Bayern, mußten die Londoner, sollten sie sich nicht düpiert fühlen, die Truppen mühelos als Landsleute identifizieren können.

Selbstverständlich hat Stern nicht einfach Uniformen von der britischen Armee ausgeliehen, so wenig er die Kostüme für das "Weiße Rößl" in einem Konfektionshaus erworben hat, das auf Trachtenanzüge und Dirndlkleider spezialisiert ist. Die Uniformen und Kostüme mußten unter den ganz speziellen Bedingungen der Bühne und des Scheinwerferlichts den Zuschauern als echt erscheinen. Vor allem bei der Wahl des Stoffes, der Farben und der Muster hatte Stern das Bühnenlicht einzukalkulieren. Außerdem ergab es sich im "Weißen Rößl" und im "Song of the Drum" wie zufällig, daß die Anrainer des Wolfgangsees und die Kolonialoffiziere häufiger Gelegenheit fanden, Sonntagsstaat oder Galauniform zu tragen, die natürlich viel eindrucksvoller waren als der Alltagsanzug. Auf dem Regimentsball in "Song of the Drum" konnten die Offiziere in ordensgeschmückten, scharlachroten Uniformjacken mit den extravaganten Roben ihrer Damen wetteifern, dennoch waren sie unschwer als britische Soldaten zu erkennen.

Indem die Revueproduzenten auf der Bühne festliche Ausnahmeereignisse darstellten, erreichten sie, daß das einem erheblichen Teil des Publikums bekannte Milieu (Bayern, Armee) vom Ruch des Alltäglichen befreit wurde. Denn der Alltag, dieser Grundsatz galt unabänderlich, hatte in der Revue keinen Platz. Das ursprünglich bekannte Milieu wurde durch die Präsentation im Festagsglanz fremdartig, die Zuschauer konnten es unbelastet von eigenen Erfahrungen betrachten.

Der Appell an die Affekte der Zuschauer

Die Flucht aus der Wirklichkeit, zu der die Revue den Zuschauern Gelegenheit bot, hätte nicht gelingen können ohne einen starken Appell an die Affekte der Betrachter. Von der Revuebühne herab, im schönen Schein ohne Probleme und Konflikte wurden die Empfindungen angesprochen, die im Alltag nicht zählten; die Sentimentalität, die im Existenzkampf unterdrückt wurde, kam zu ihrem Recht. Gefühlsträchtige Szenen konnten bewirken, was die Revue sonst nicht zu leisten vermochte: Identifikation der Zuschauer mit den Gestalten auf der Bühne, Identifikation nur durch die Gleichheit der Gefühle, unreflektiert, sentimental.

Beispiele

"Mütter der ganzen Welt" in "Für Dich"

Es ist kein Zufall, daß die meisten Szenen mit starkem Gefühlsappell in einem fremden oder erheblich verfremdeten Milieu spielen, daß sie realitätsfern sind. In Sterns und Charells erster gemeinsamer Revue "An Alle!" trug die achte Szene den Titel "Mütter der ganzen Welt". Sie zeigte einen mit großem Raffinement gestalteten, ebenso eindrucksvollen, wie in seinem prunktvollen Stilgemisch barbarischen Altar[248]; "in dessen Nischen Mütter aller Nationen ihre Säuglinge in

len Schlaf singen".[249] Die meisten Frauen, die im Parkett saßen, identifizierten sich zweifellos mit den singenden Damen auf der Bühne, die alle in eine festliche Nationaltracht gekleidet waren. Dem Appell an die Mutterinstinkte konnten sich die Zuschauerinnen nicht entziehen. Die einfache konzertante Darbietung von Kinderliedern aus aller Welt, ohne die pompöse Dekoration und die fremdartigen Kostüme, hätte mit Sicherheit nicht annähernd die gleiche gefühlsaufwallende Wirkung gehabt, die die auf eine Apotheose der Mutter zielende Dekoration erzwang.

"The Three Holy Kings" in "Follow the Sun" (Abb. 63)

Vergleichbar damit ist die fünfte Szene der Londoner Revue "Follow the Sun", eine Epiphanias-Darstellung.[250] Hintergrund dieser Szene war eine altarähnliche Wand in volutenreichem Barock mit byzanthinischen und gotischen Zutaten. Hoch oben, über der Mittelachse der Wand, ein strahlender Stern, von zierlichen Wolken umschwebt. Im Zentrum der Bühne posierten auf drei Podesten die Könige, verschwenderisch nach Rubens-Vorbild gewandet; rechts und links von ihnen zwei Engel in langen weißen Kleidern aus fließender Seide. Weiter im Vordergrund standen vier junge Mädchen in gleichfalls weißen,mäßig dekolletierten Gewändern,zwei spielten auf altertümlichen Streichinstrumenten, zwei hielten hohe Altarkerzen. Seitlich, ganz im Vordergrund, herausgehoben die Sopranistin Irene Eisinger, blaugewandet, in Madonnenpose. Die Szene, durchaus nicht unproblematisch, weil sie wie einst "Das Mirakel" die Religion auf Devotionalien-Niveau hinunterdrückte, machte einen tiefen Eindruck auf die Londoner Kritiker, denen eine derart sentimentale - wenn man will: deutsche - Interpretation des Weihnachtsfestes ungewohnt war. James Agate von der "Sunday Times" verstieg sich gar dazu, Stern wegen dieser Szene mit Albrecht Dürer zu vergleichen und ihn den größten Bühnenbildner seiner Zeit

zu nennen.[251] Ohne eine Rangordnung unter den Bühnenbildnern der ersten Jahrhunderthälfte aufstellen zu wollen - diese Szene gehörte sicherlich nicht zum Besten, was Stern in seinem Leben für die Bühne geschaffen hat.

Doch auch hier: Die Wirkung der Weihnachtsszene, übrigens fast die einzige gefühlvolle Nummer in der ansonsten sehr schwungvollen Revue, beruhte einzig auf der überwältigenden Ausstattung durch Ernst Stern.

Das Finale von "Follow the Sun" (Abb. 64)

Eine Sequenz des Finales nahm die Weihnachtsbesinnlichkeit (die Revue hatte im Februar (!) Premiere) wieder auf - im Londoner Dickens-Milieu mit pastellfarbenen verwinkelten Bürgerhäusern, einer Kneipe namens "The Angel", mit dicken Schneepolstern auf Dächern, Toren und Laternen, akustisch bereichert durch Schlittengeläut.[252] Die phantastische Revuereise durch die Welt fand ihr Ende im heimatlichen London (in dem es so häufig nicht schneit), schloß in der scheinbar so geruhsamen Zeit der Großväter, zu der die Zuschauer dann eher den "Christmas Carol" als den "Oliver Twist" assoziierten. Der romantisch verbrämte Hinweis auf die Heimatstadt, aufs gute alte England, sprach ein Bündel von Gefühlen an, er entließ das Publikum mit der tröstlichen Gewißheit, am heimischen Kamin und in der Stammkneipe sei es immer noch am schönsten.

Die Deutschen, vergleichsweise, fanden die Universitätsstadt in der Provinz, Heidelberg, ihrem Herzen viel näher als zum Beispiel Berlin, wenn sie sich den anscheinend unsterblichen Schmarren "Alt Heidelberg" ansahen, der zwar keine Revue ist, aber in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß, weil Stern für die Aufführung im Großen Schauspielhaus unter Alfred Brauns Regie die Ausstattung entwarf. Allerdings, darin zeigt sich der Unterschied zur Revue, ging diesmal die affektive Wirkung nicht wesentlich von den Szenerien aus,

ondern von der Handlung, der prinzlichen Liebe zur Bürgerlaid, für die Stern nicht verantwortlich war.

Wenn in den Operetten und Revuen die beiden Liebenden einander ihrer tiefen Zuneigung und Treue versicherten oder getrennt von Liebesleid und Liebeslust sangen, wirkten ihre trivialen Gefühle viel eindrucksvoller und erhabener als Vergleichbares im Alltag, weil das Bühnenmilieu prachtvoller und keineswegs alltäglich war - ein Rokokosaal, eine heimliche Schmugglerhöhle, ein lind durchfächerter Palmenhain zum Beispiel. Solche Szenen luden gerade wegen ihrer Wirklichkeitsferne die Zuschauer ein, gleichfalls in Liebesseligkeit zu schwelgen oder sich wehmütig beglückt der eigenen Jugend, falls die vorüber war, zu erinnern. Es ist ja auch keineswegs ein Zufall, daß beispielsweise die sentimentalen Trivialromane nach Marlitt- und Courts-Mahler-Muster regelmäßig in den irrealen Gefilden des Hochadels spielten.

In den meisten Revuen und Operetten gab es nur wenige Szenen, deren Hauptkennzeichen die Sentimentalität war. Und das Sakrileg an Franz Schubert, "Dreimäderlhaus", geriet in der Charell-Stern-Inszenierung so schwungvoll amerikanisch, daß die "Vossische" die Premierenkritik mit "Die Schubert-Girls"[253] überschrieb.

Der Kaiser im "Weißen Rößl" (Abb. 65)

Ein anderes Beispiel: In der "Weißes Rößl"-Inszenierung erschien der Kaiser am Bühnen-Wolfgangsee, ein alter Mann mit großem Gefolge und alle in großer Gala. Der Kaiser zeigte sich seinen zahlreichen ländlichen Untertanen, die den Sonntagsstaat angezogen hatten, sehr huldvoll; er (Gottvater-Ersatz, wahrlich ein deus ex machina) belobigte die Guten, die bisher wegen ihrer überdurchschnittlichen Charakterqualitäten zu kurz gekommen sein könnten, tadelte die kleinen Bösewichter und wies sie in ihre Schranken, er stiftete Frieden, Liebe, Gerechtigkeit. Endlich einmal, so durfte

der Zuschauer fühlen, der sich bestimmt auch irgendwo irgendwie von irgendwem ungerecht behandelt glaubte, endlich einmal läßt die hohe, die höchste Obrigkeit dem armen, braven Manne Gerechtigkeit widerfahren, und er zweigte einen kleinen Teil der kaiserlichen Huld für sich ab; hier bekam er, was ihm außerhalb des Theaters schändlich verweigert wurde - glaubte er, fühlte er. Die Revue hob sein Lebensgefühl weit über die Dauer der Vorstellung hinaus.

Drake und Nelson in "O-kay for Sound"

Die Londoner Revue "O-kay for Sound" enthielt zwei ausgedehnte Szenen [254)] aus der britischen Seekriegsgeschichte, die die starke Abhängigkeit der Revue von den gesellschaftlichen Zuständen im Lande verdeutlichen. Die Inszenatoren brachten mit großem technischen und gestalterischen Aufwand zwei schicksalhafte Situationen auf die Bühne, die Hauptakteure waren die Admirale Drake und Nelson. Der englische Zuschauer, in einer seit Jahrhunderten fest gefügten Ordnung mit ungebrochenem Geschichtsbewußtsein lebend, durfte sich im Angesicht zweier solcher Helden als Mitglied einer ruhmreichen Nation fühlen - nur das flüchtige Gefühl war hier angesprochen, das keinen politisch relevanten Nationalismus implizierte. Stellen wir uns vor, Charell und Stern hätten Ende der zwanziger Jahre in Berlin den Schlachtenruhm beispielsweise Friedrichs des Großen oder des Prinzen Eugen zu einem angenehm bunten Schaustück aufbereitet - sie hätten befürchten müssen, in den politischen Grabenkampf von ganz Rechts und ganz Links hineingezogen zu werden. Es gab damals in Deutschland kein als weitgehend verbindlich geltendes Bild der eigenen Geschichte, sie war ein akutes Problem der Politik; und die Revue, wollte sie Unterhaltung bleiben, durfte daran nicht rühren.

Der sex-appeal in der Revue

Zur rekreativen Fröhlichkeit gesellte sich besonders für die männlichen Zuschauer ein Genuß, dem, obzwar harmlos, doch das Rüchlein der Verworfenen anhaftete, das kleine Vergnügen, junge, hübsche Mädchen raffiniert leicht bekleidet zu sehen. Doch wenn gleich ein Dutzend Tanzgirls im gleichen Kostüm mit dem gleichen gefrorenen Lächeln im Gesicht die akkurat bestrumpften Beine in die Luft warf, war der sex-appeal, der von den Mädchen ausging, schon weitgehend neutralisiert. Zu uniform, zu wenig voneinander unterscheidbar, zu exakt gedrillt, unnahbar, antiseptisch, zu puppenhaft waren die Girls auf der Bühne, als daß die Gefahr bestand, die Männer im Parkett würden sich nicht damit begnügen, sie wohlgefällig zu betrachten. Die Frauen brauchten nach dem Besuch im Berliner Großen Schauspielhaus oder im Londoner Palladium nicht um ihre Ehe zu bangen, denn der sex-appeal der Revuegirls war entpersönlicht, ein Produkt des Rampenlichts.

Beispiele

Die Soubretten - Trude Hesterberg

Freilich, neben den steril verpackten Reizen der Tänzerinnen gab es auch Soubretten zu bestaunen, die mit mehr oder weniger guten Stimmen voller Erotik Verworfenheit und Sünde mimten und eine ganz persönliche Ausstrahlung besaßen. - "Dazwischen, ewig modern, die Dessous der Hesterberg." [255] - Um bei diesem Beispiel zu bleiben: Trude Hesterberg, die Königin der Berliner Revuen, die häufiger auch von Charell engagiert wurde, verstand es "spielend", durch Gesten, Mimik und Gesang eine erotisch geladene Atmosphäre zu schaffen, einen Hauch von Halbwelt, in der, man ahnte es, so allerlei passierte, zu verbreiten, sich den Anschein einer femme fatale zu geben. Die Hesterberg und ihre Kolleginnen, auf ihre Weise die Emanzipation der Frau darstellend, servierten den

Schuß Frivolität, der im Revue-Ragout nicht fehlen durfte. Wenn sie gut waren, war die Szenenausstattung nur Requisit für sie, auf das sie im Grunde nicht angewiesen waren.

Russische Szene in der Skala-Produktion

Es gab Revue-Produzenten, die sich nicht mit den sterilen Reizen der Girls und der Frivolität der Diseusen begnügen wollten, sie scheuten sich nicht, zuweilen die Grenzen des guten Geschmacks weit hinter sich zu lassen. Als Stern in der Zeit unmittelbar vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland aus Gründen, die ich genannt habe, nicht mehr allzu wählerisch in der Auswahl der Aufträge war, die er annahm, verhandelte er mit einem Produzenten namens Dayelma über die Ausstattung einer Revue in der Berliner "Skala". Von den Präliminarien dazu steht in Sterns Tagebuch unter dem Datum vom 15.12.1931 zu lesen: "Ich wundere mich über mich, daß ich so artig und ohne Mucken die Bleistiftskizzen für den Dayelma vorbereitet habe, einen Saal, eine Galerie auf einem russischen Glockenturm mit Glocken, in denen nackte Weiber als Klöppel hängen." Es entschuldigt Sterns künstlerischen "Fehltritt" nicht, aber es erklärt diese Art von Revuen, daß die Skala hauptsächlich von einem anderen Publikum besucht wurde als das Große Schauspielhaus, das eine Art Familientheater war mit Nachmittagsvorstellungen. Viel stärker als das Große Schauspielhaus lebte die Skala als Varieté vom auswärtigen Besucher in der deutschen Hauptstadt, vom Geschäftsmann aus der Provinz, der "mal was erleben" wollte, über das er später am heimatlichen Stammtisch berichten konnte, um sich als weltläufig bestaunen zu lassen. Zum Glück geriet Stern nur sehr selten in die Versuchung, seine Kunst in den niedersten Gefilden des Schaugeschäfts zu vergeuden. In London wachte ohnehin ein amtlicher Zensor über die "Moral" auf der Bühne.

2. DER REVUE-AUSSTATTER ERNST STERN

Wichtigste Aufgabe eiens Revue-Ausstatters war es, Langeweile zu vermeiden, dekorative Abwechslung zu schaffen; das

hieß für ihn zugleich Freiheit und Zwang zu schöpferischer Vielseitigkeit. Die schier endlos verschiedenen Aufgaben und Möglichkeiten, die sie dem Bühnenbildner gab, reizten Stern vor allem anderen, für die Revue zu arbeiten. "The scenic artist ... can let go himself as he pleases; no limits are set to his fantasy."[256] Auch die technischen Möglichkeiten der Bühne konnte er freizügig nutzen; er brauchte nicht mehr unbedingt, wie sehr oft bei Reinhardt, eine Drehscheibe vollplastisch zu bebauen, konnte sie aber, wo es ihm richtig und nötig schien, einsetzen, meist kombiniert mit gemalten Prospekten und Kulissen. Die Wirkung einer Revue hing nicht ursächlich von der Dreidimensionalität der Szenerien ab.

Ziel des Revue-Ausstatters Stern stärker noch als des dramatischen Bühnenbildners war "the transfer of the Impressionist method from the easel to the scenery".[257] Das bezeichnete in der Hauptsache die rein technische Methode der Gestaltung und schloß den Verzicht auf kleinliche Schnörkel und Arabesken ein. Stern verlangte von den Malern, die seine Entwürfe auf das große Bühnenformat übertrugen, daß sie die Szenerien ebenso großzügig anfertigten, wie er sie entworfen hatte, und keine nebensächlichen, schmückenden Details hinzufügten. Denn die Aufmerksamkeit des Zuschauers, davon war Stern überzeugt, mußte sich auf die Gesamtkomposition und auf die großen, weit tragenden Formen konzentrieren und durfte sich nicht in verspielten Kleinigkeiten verlieren.

Die Beispiele, die ich aus Sterns Revue-Arbeit angeführt habe, zeigen, daß der Stil, den er in den Revuen anwandte - und dieser Stil unterschied sich nicht wesentlich von dem seiner zeitgenössischen Kollegen, Stern war häufig nur besser - noch viel tiefer in der Tradition des 19. Jahrhunderts wurzelte als die Inszenierungsprinzipien des dramatischen Theaters, die sich (soweit sie auf der Höhe der Zeit waren) längst vom Meiningertum und dem damit verbundenen szenischen Impressionismus gelöst hatten. Die während des Ersten Weltkrieges auf dem deutschen Theater einsetzende praktische

Entwicklung eines neuen Inszenierungsstils - von Craig,Appia und anderen theoretisch vorbereitet -, in dem die Szenerien nicht mehr Dekoration, nicht mehr lediglich Milieu sein, sondern das jeweilige Drama, seine Situationen und Antagonismen interpretieren sollten, die Schauplätze zu symbolischen Verweisungen schrumpften, fand bei der Revue keine Parallele, konnte keine finden. Denn das Deuten von Symbolen ist eine intellektuelle Leistung, die die Revue ihrem Publikum nicht zumuten konnte.

Wie die Revuen im 20. Jahrhundert die Tradition ihrer Vorväter, der Possen und Vaudevilles und der klassischen Pariser und Wiener Operetten (Offenbach und Strauß) fortführten, das Publikum angenehm zu unterhalten und zu zerstreuen, behielten sie auch, zumindest bis zum Zweiten Weltkrieg, im Prinzip den Dekorationsstil bei. Zwar - die Ausstattung war inzwischen, vor allem dank amerikanischem Fortschrittsdrange, der bis nach Europa wirkte, prächtiger und gigantischer, die Effekte raffinierter geworden, bis zuweilen über der technischen Perfektion die Atmosphäre verloren ging. Noch immer schauten die Zuschauer Traumwelten, noch immer gaben die Bühnenprospekte Scheinrealitäten, wenn auch die Entwicklung der Malerei bis zu einem dekorativ praktizierten Kubismus (New York-Bild in "Für Dich") nicht spurlos am Schaugeschäft vorüber gegangen war. Im Unterschied zum dramatischen Theater und zur klassischen Operette lag bei der Revue das Hauptgewicht auf der Ausstattung, die vor der Musik und vor der Handlung über Erfolg oder Mißerfolg beim Publikum entschied.

Wir haben schon festgestellt, daß Ernst Stern seinem Wesen und Selbstverständnis nach kein Avantgardist auf dem Theater war, vielmehr auf Traditionellem aufbaute, es formte, sublimierte und steigerte. Und er ging nicht zur Revue, um ausgerechnet dort nach neuen szenischen Darstellungsformen zu suchen, sondern um seiner unerschöpflichen, im 19. Jahrhunder wurzelnden Phantasie freien Lauf zu lassen. Wollte Stern sei-

ne künstlerische Eigenart nicht vergewaltigen, mußte er dem literarischen Theater, das sich seit Kriegsende ohne und gegen ihn entwickelte, entsagen und sich in der Revue ein neues Medium suchen, das im Dekorativen noch traditionsgebundener war und ihm gestalterische Freiheit garantierte. Wie einst bei Reinhardt feierte er nun im Schaugeschäft Triumphe als führender Szenengestalter.

Wenn Stern Dekorationen für die Revue entwarf, war er nicht entfernt so abhängig vom Regisseur und dessen Intentionen wie vorher, als er an den Reinhardt-Bühnen wirkte. Allenfalls in der Qualität und im Aufwand unterschieden sich beispielsweise George-Black-Produktionen von solchen Erik Charells. Wenn Stern die nötige Freiheit gegeben wurde, und die erhielt er, konnte man nicht erkennen, ob zwei Revuen vom selben Regisseur geschaffen waren oder nicht. Deshalb ist es möglich, in einer Art Montage eine Auswahl von typischen und besonders gelungenen Szenen aus Sterns Arbeit für die Revue zusammenzustellen, damit sie sich zu einem Gesamtbild runde.

Die Sprengung des Bühnenrahmens

Ein fast immer zu beobachtender Grundzug, auf den Stern großen Wert legte, war der weitreichende Schwung der einzelnen Formen, die sich zu einer großen Komposition vereinigten, dem jeweiligen Szenenbild einer Revue. Die Wirkung auf das Publikum konnte nie von ansehnlich ausgearbeiteten Details herrühren, die hätten das Augenmerk nur abgelenkt, sie kam von der oft panoramagleichen Größe der Gesamtbilder. Sterns Dekorationen füllten riesige Prospektflächen, weite Bühnenräume, sprengten zuweilen den Guckkasten. Ein Schwall von Farben und Formen stürzte gleichsam auf die Zuschauer ein, zog sie in seinen Bann und entließ sie nicht mehr, bis eine neue Dekoration die Wirkung erneuerte und, wenn das noch möglich war, die Faszination steigerte. Die Vorliebe für gigantische Ausmaße der Bühnenausstattung und für ein Übermaß an optischen Reizen hatten Charell und Stern zweifellos

aus der Metropole des Schaugeschäfts, New York, importiert, schon bevor sie 1929 zur Vorbereitung der "Drei Musketiere"-Inszenierung gemeinsam an den Broadway reisten,[258] um die amerikanische Form der Revue genauer zu studieren, bühnentechnische Feinheiten und dekorative Gags zu begutachten, kurz, um ein wenig hinzuzulernen, wie man mit kalkulierter Perfektion eine erfolgreiche Revue produzierte.

"Casanova" "Die drei Musketiere"

Am deutlichsten zeigte sich der Hang zur Megalomanie in den Versuchen, die Dekorationen über den Bühnenrahmen hinausgreifen zu lassen und einen Teil des Zuschauerraums als Nebenbühnen zu nutzen. Für "Casanova" baute Stern links und rechts der nicht eben kleinen Hauptbühne des Großen Schauspielhauses halbplastische Wandverkleidungen, die Straßenfronten südeuropäischer Provenienz darstellten. Da die so errichteten Hausfassaden Fenster und Balkons hatten, konnten die Seitenbühnen leicht zu Zwischenspielen genutzt werden, während die Hauptbühne dekorativ umgerüstet wurde. Für die Londoner "Casanova"-Inszenierung entwarf Stern Seitenverkleidungen im Stil venezianischer Paläste, die hoch oben, über dem Bühnenportal durch eine gleichfalls venezianisch empfundene Brücke verbunden wurden.[259]

Wenn in der Operette "Die drei Musketiere" auf der Hauptbühne die Szenerien gewechselt wurden, schoben sich aus den seitlichen Dekorationen, zinnenbewehrten Burgwällen mit Aussichtstürmen, Bühnenwagen mit hohen Mauern und schlossen das Bühnenportal gleich einem Vorhang, so daß während der Verwandlung auf dem Proszenium vor einer Szenerie weitergespielt werden konnte, die die Stimmung des Publikums bis zur nächsten Hauptszene aufrecht erhielt; denn das Publikum mußte in der Revue ständig akustisch und optisch beschäftigt sein. Es war ungewöhnlich und damals ein Novum, daß technische Hilfsmittel in so großem Maße auf der Vorderbühne eingesetzt wurden.[260]

"Im weißen Rößl" (Abb. 66-67)

In den verschiedenen Inszenierungen des "Weißen Rößl", das seinen Welterfolg Anfang der dreißiger Jahre sicher nicht der Qualität seines Librettos, sondern dem Einfallsreichtum und der Erfahrung Erik Charells und Ernst Sterns verdankte, überschwemmte die Dekoration das ganze Theater. Die Foyers und Wandelgänge, gleich ob in Berlin, London, Paris, New York, waren hergerichtet als Interieus austrobajuwarischer Gasthäuser, in kernigem Holze mit pittoresk bäuerlichen Malereien. Entsprechend der Form und der Größe der jeweiligen Bühne und des dazugehörigen Zuschauerraums expandierte der Marktflecken am Wolfgangsee ins Proszenium und schloß auch den Zuschauerraum mit ein. Im Großen Schauspielhaus zu Berlin nahm das weite Proszenium ein ganzes Dorf aus alpenländischen Häuschen auf, hübsch bemalt und mit langen geraniengeschmückten Balkons; die Bauten gruppierten sich um einen Platz, der das dörfliche Treiben konzentrierte. Seitlich der Hauptbühne setzte sich die Dekoration in Form eines besonders prächtig geratenen Tirolerhauses und gegenüber durch das ebenfalls sehr schmucke Fremdenheim fort, das dem Stück seinen Namen lieh. Damit nicht genug: Rund um den Zuschauerraum zog sich ein Alpenpanorama mit Gipfeln, Wäldern und Sturzbächen, das weniger eine dramaturgische Funktion hatte als vielmehr Teil eines gigantischen Schaustücks war, das in Berlin gekrönt wurde durch Poelzigs Tropfsteinkuppel.[261]

Für die auswärtigen Aufführungen mußte Stern einen mehr oder weniger großen Teil der Dekorationen umproportionieren oder völlig neu entwerfen. Die Londoner Zuschauer im Coliseum mußten zum Beispiel auf das gemalte Alpenpanorama an den Wänden des Zuschauerraums verzichten, doch sonst konnte Stern fast alle Dekorationen zentimetergenau aus Berlin übernehmen, da die Bühne des Coliseums in ihren Proportionen weitgehend der des Großen Schauspielhauses glich. Die Bühne des New Yorker Center-Theater war dagegen bei geringerer Tiefe erheblich breiter - die Dekorationen mußten zum Relief gestreckt werden. Das Mogador Theater in Paris wie

auch das Münchener Deutsche Theater erzwangen mit ihren relativ kleinen und technisch unzureichenden Bühnen (Drehscheibendurchmesser im Mogador: 10,50 m) "ein weises Beschränken auf zwei Bilder" (Tagebuch, 12.7.1932). Zwischenvorhänge und Prospekte ersetzten den plastischen Aufwand.[262]

In den Pressekritiken zum "Weißen Rößl", vor allem in Berlin, London und New York, findet sich kaum ein gutes Wort über die Handlung dieser Operette; wenige, meist lobende Nebensätze sind der Musik gewidmet. Das Hauptinteresse der Kritiker, wie das des breiten Publikums, konzentrierte sich auf die optische Realisation, die mit Alpenglühen auf der Hinter- und echtem Regen auf der Vorderbühne, ländlichen Spielzeughäuschen, bunt kostümierten Tanzgruppen und Schuhplattlern den Augen ständig neue Anregung bot. Dabei hing es weitgehend vom Temperament und Geschmack des einzelnen Kritikers ab, wie er den Anteil Sterns und den Charells an der Gesamtproduktion gegeneinander abgrenzen wollte. Der eine schrieb Stern noch die Choreographie zu, während ein anderer die szenische Ausstattung über alles pries und den Namen Stern kaum erwähnte. Häufig war es allein Stern zu verdanken, daß eine neu gestartete Revue nicht als Mißerfolg schnell wieder von der Bühne verschwand. Und beim "Weißen Rößl", das allgemein als Superlativ des Schaugeschäfts charakterisiert und kritisiert wurde, durfte Stern zu Recht einen Großteil des Erfolges für sich verbuchen.

"Ein so hinreißendes Aufgebot von Farben und Menschen sah man noch nie. Es war ein sensationelles, wahrhaft weltstädtisches Erlebnis, eine großartige, mit jedem Film rivalisierende Schau, ein Guckkasten alpinen Treibens."[263] - "The piece is a symphony for the eye."[264] - "It is fairly shrieking with color, and nice colors, too... it has a dozen or two stage pictures such as the folks from out of town will go home and talk about ... The biggest stage spectacle we are likely to see this winter."[265] - "It is a

mammoth show. A larger one you will not see again until it next becomes necessary to fit a spectacle into Mr. Rockefeller's little play-house."[266] - "The theater needs a good expensive and expansive spectacle of this sort, and it is gratifying to see it with such color, richness and gayety of spirits."[267] Selbst im Revue-Dorado New York also, und gerade dort, beeindruckten ein solches Übermaß optischer Reize und ein so ungewohnt gigantischer Einfallsreichtum die Besucher. Eine derartige Ausdehnung der Welt jenseits der Rampe auf das gesamte Theatergebäude hatten sie noch nicht erlebt. Spätestens durch die verschiedenen Produktionen des "Weißen Rößl" und derer internationale Erfolge hatte sich das Team Charell-Stern den Ruf erarbeitet, die Spitzenklasse unter den Revuemachern in der Welt zu repräsentieren, und wenn man die der Revue adäquaten Maßstäbe anlegt, zweifellos zu Recht.

Die Auswahl der Farben

Der in den Kritiken besonders zum "Weißen Rößl" immer wieder auftauchende Hinweis auf den Farbenreichtum könnte den Verdacht aufkommen lassen, Stern habe, anders als in der Zeit an den Reinhardt-Bühnen, der Auswahl der Farben nicht mehr so große Aufmerksamkeit geschenkt und sei nur noch darauf bedacht gewesen, recht bunt werden zu lassen, was den Zuschauern an Dekorationen und Kostümen dargeboten werden sollte. An einigen Beispielen läßt sich das Gegenteil beweisen.

"Mikado" (Berlin)

Für die Berliner Aufführung des "Mikado", den Charell musikalisch modernisiert und zu einer großen Ausstattungsrevue

bearbeitet hatte,[268] fertigte Stern eine ganze Reihe von Szenen- und Kostümentwürfen doppelt und dreifach an, nur um durch den Augenschein und durch Vergleich herauszufinden, welche Farbenkombinationen jeweils stimmungsvoller, harmonischer, origineller sei, ob beispielsweise die Pflanzen in Kokos chinesischem Garten besser in kräftigem oder in zartem Grün zur Geltung kämen, ob eine dunkle Nuance die leichte Komposition nicht über Gebühr belaste, und ob die festlichen Kimonos der Damen in dieser oder jener Farbtönung und Kombination kostbarer und chinesischer wirkten.[269] Eine zuträgliche Harmonie der einzelnen Kostüme miteinander mußte erreicht werden, damit nicht bei der Premiere unmotiviert ein, wenn der Vergleich gestattet ist, häßliches Entlein von einem strahlenden Pfau aus den Blicken verdrängt werde.

Da die Zuschauer keinen Wert darauf legten, ein historisch und geographisch determiniertes China auf der Revuebühne zu sehen, war Stern frei, in Form und Farbe ein eigenes China zu schaffen unter Beibehaltung natürlich der in Europa als typisch chinesisch betrachteten Schmuckformen, der goldglänzenden Drachen und der buntschillernden Blüten. Die Titelfigur wäre in ihrem Prunkgewand den Chinesen ebenso exotisch erschienen wie den Zuschauern im Berliner Großen Schauspielhaus. Im Entwurf gleicht es trotz der vielen dekorativen Chinoiserien und eines äußerst komplizierten Kopfputzes aus schwarzem Lack und Edelsteinen stärker einem etwas verfremdeten Kardinalsornat als wahrscheinlich beabsichtigt. Doch zu übersehen war der Mikado, derart gekleidet, auf der Bühne sicherlich nicht.

"Kismet"

Für die Londoner Inszenierung von Knoblochs "Kismet", ursprünglich keine Revue, aber als solche inszeniert, führte Stern in einer Kladde[270] sämtliche Gestalten des Stückes,

von den Hauptpersonen bis zum letzten Komparsen, auf, fügte, wo es ihm nötig schien, detaillierte Erläuterungen über das jeweilige Kostüm hinzu und heftete daneben ein kleines Stück der Stoffe, aus denen das Kostüm von der Berliner Ausstattungsfirma Hermann Kaufmann, mit der Stern bevorzugt zusammenarbeitete, genäht werden sollte. Obwohl die Stoffproben so klein sind, daß großflächige Muster und Webeffekte eher zu erahnen denn zu erkennen und die Farben von den Jahrzehnten etwas ausgeblichen sind, wird deutlich, mit wieviel Sorgfalt, Geschmack und Wissen um die Bühnenwirkung Stern eine Vielzahl von Farben und Mustern kombinierte, nuancierte und zu einem Gesamten komponierte.

Petersburg-Szene in "Casanova" (London)

Ein Beispiel für eine freiwillige Beschränkung auf einen Farbakkord und für eine starke formale Konzentration ist Sterns Entwurf (nach meinem Dafürhalten einer der besten, die er je für eine Revue gemacht hat) für das Schlafzimmer - den Dimensionen nach müßte man es Schlafsaal nennen - Katharinas der Großen von Rußland in der Londoner Fassung des "Casanova".[271] Stern selbst war offenbar mit dem Entwurf der Szene sehr zufrieden, denn er berichtete ungewöhnlich ausführlich in seinem Tagebuch darüber: "Rußland - sehr glückliche Lösung des Riesenbettes mit Baldachin inmitten eines runden Säulenbaus. Hier fand ich schon vor längerer Zeit in einem Buch über die Malerei des 18. Jahrhunderts ein herrliches Bild von Guardi ganz in tiefem Blau - übrigem Weiß und Grün-Gelb und orangefarbenem Rot." (Tagebuch, 21.2.1932). Vor dem Hintergrund einer etwa halbkreisförmigen Säulenwand, die sich im blanken Fußboden widerspiegelte und deren Farbenskala vom lichten, zartbläulichen Weiß bis zum düsteren Blauschwarz reichte, stand im scheinbaren Zentrum des Raumes das Bett der Zarin, eine übergroße Prunkottomane. Von der leicht gewölbten Decke des Raumes, durch die Licht einfiel, hing, von einer großen Krone gerafft, ein

Baldachin aus feiner, durchschimmernder Seide, in bauschigen Schwingungen fließend, bis zur Kopfstütze der kaiserlichen Liegestatt. Die Szene mit Katharina und Casanova wurde eingeleitet durch ein Ballett und erreichte ihren Höhepunkt in einem Florettduell, an dem selbstverständlich Casanova (siegreich) beteiligt war, auf den die Zarin, deren Lebenswandel dem des reisenden Venezianers durchaus vergleichbar war, bereits ein Auge geworfen hatte. Bevor sich beide zur Ruhe begaben, fiel selbstverständlich der Bühnenvorhang über Petersburg, und die Scheinwerfer beleuchteten bald darauf die nächste prachtvolle Station auf Casanovas Europatournée.

Die Petersburger Szene war in Sterns Revue-Entwürfen eine Ausnahmeerscheinung, weil in ihr die Dekoration trotz der großen Bedeutung, die sie für das Gelingen der Szene hatte, klar und übersichtlich, geradezu kristallin strukturiert und auf ein strenges formales Prinzip reduziert war. Gerade die Transparenz der Szenerie machte, weil so ungewohnt, besonderen Eindruck auf die Zuschauer, und Charell war sehr gut beraten, daß er nach anfänglichem Zögern Sterns Entwurf akzeptierte (Tagebuch, 9.2.1932).

Intermezzi

Revue-Dramaturgie und die während der Hauptszenen voll genutzte Bühnentechnik forderten Szenen, in denen, meist während der Umbaupausen, der Aufwand reduziert und die kleinere Form zwischen den Ausstattungsexaltationen gepflegt wurde, ohne daß die Stimmung des Publikums abfiel oder seine gute Laune gar unterbrochen wurde. Das bedeutete: Die Zuschauer durften nicht merken, daß diese Zwischenszenen im Dekorationsrausch aus Farbenpracht und Talmiglanz durch die Bühnentechnik bedingt und psychologisch genau kalkuliert waren als Vorbereitung eines neuen dekorativen Höhepunktes. Die Revueproduzenten durften keinesfalls der

Versuchung erliegen, solche Szenen mit der linken Hand zu gestalten, sie als nebensächlich zu betrachten.

Stern konnte in den Intermezzi beweisen, daß er die Schule des Deutschen Theaters noch nicht ganz vergessen hatte, daß er immer noch fähig war, aus wenigen farblichen und formalen Akzenten ein Bühnenbild zu entwerfen, das sich nicht fade und langweilig ausnahm zwischen den Nummern voller Pomp, sondern gerade durch die relative Bescheidenheit zum Überraschungseffekt wurde und neue Begeisterung auslöste. An den Zwischenszenen hatte Stern oft ausgiebiger und langwieriger zu ändern und zu feilen als an den großen Szenerien, weil die Intermezzi, obwohl unscheinbarer, psychologisch wichtiger waren. Ein Beispiel, die Londoner "Casanova"-Produktion betreffend: "Dann kamen Charell und (der Bühnentechniker) Dworsky, und wir besprachen die Zwischenspiele von dekorativer Seite. Wir einigten uns auf Schleier und Prospekte, anstatt der beweglichen Loggien, die ich morgens ins Papiermodell gebaut hatte." (Tagebuch, 9.2.1932).

Oft konzentrierte sich in den Zwischenszenen das (vorausberechnete) Interesse des Publikums auf einen herausragenden Komödianten oder Sänger, der seine Anhänger auch ohne große Aufmachung zu fesseln vermochte. Ausnahmsweise rückte dann der Szenenbildner - Stern war das von früher gewohnt - ins zweite Glied, seine Arbeit aus dem Blickpunkt an den Rand. Das wiederum bot ihm zuweilen Gelegenheit, einmal die ausgetretenen Pfade der Revue-Ausstattung zu verlassen, neue Stilebenen auszuprobieren.

Irene Eisinger in "Follow the Sun"

In der Londoner Revue "Follow the Sun" sang die Sopranistin Irene Eisinger ein heiteres Liebeslied in Mozart-Manier; für diesen Auftritt trug sie ein schwarzsilbriges Brokatkleid im Rokokostil vor einem Hintergrund aus Vorhängen, die

in großen Schwüngen drapiert waren, in gedeckten Farben. Während die Eisinger sang, tanzte vor den Draperien das Ballett in schmucklosen weißen Kostümen. Sicherlich, die Ausstattung dieser Szene war nicht übermäßig originell, aber sie erfüllte die Funktion eines beruhigenden Akzents zwischen zwei Prunknummern und half der Solistin, die durch ihr Kostüm ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt war.[272)]

"Happy Returns" (Abb. 68-69)

Wenn Konzeption einer Revue und die Erfolgshoffnungen der Produzenten sich auf die Popularität und die Fähigkeiten eines überragenden Stars gründeten, wie in "Happy Returns" auf Beatrice Lillie, die kurz zuvor vom New Yorker Broadway, wo sie Triumphe gefeiert hatte, an die Themse zurückgekehrt war und in der sich komödiantische Faszinationskraft in höchstem Maße konzentrierte, dann mußte der Szenenbildner Zurückhaltung üben und sich dem Publikumsliebling unterordnen - wie in den Solistenszenen der Ausstattungsrevuen. "Happy Returns" war ein Ausnahmefall (wegen der Seltenheit so ungewöhnlich begabter Alleinunterhalter) und ein Grenzfall der Revue, weil das Publikumsinteresse sich auf eine Person konzentrierte und nicht in erster Linie vom Inszenatorischen erregt wurde, wie das allgemein die Regel war.

Die vergleichsweise dienende Funktion, die Stern als Bühnenbildner der Beatrice Lillie-Show hatte, darf nicht verwechselt werden mit den interpretierenden Aufgaben eines Szenographen im literarischen Theater. Allein zu Nutz und Frommen des Stars mußte Stern gefällige Dekorationen entwerfen. Wie sehr die Ausstattung in "Happy Returns" als zweitrangig galt, verdeutlicht die Tatsache, daß Stern zwar bis auf zwei Ausnahmen sämtliche Szenerien entworfen hat, nicht aber die Kostüme, die von Doris Zinkeisen stammten; anderenfalls hätte nur einer, um des Gesamtbildes wil-

len, für die Ausstattung verantwortlich gezeichnet. Trotzdem stellten die Londoner Kritiker eine auffallende Harmonie von Dekorationen und Kostümen fest, was bei dieser Produktion allerdings nicht viel mehr besagen will, als daß die Ausstattung nicht störend auffiel.[273] Denn wenn Beatrice Lillie auftrat, war der Rahmen kaum noch wichtig - wenn sie beispielsweise als Zuschauerin einer "Hamlet"-Aufführung mit dem berühmten Shakespeare-Darsteller John Gielgud in akustische Konkurrenz trat; wenn sie als "Mitzi Strauß" auf die Bühne kam und sang, vor einer Rokoko-Balustrade an einen weißen Stutzflügel gelehnt; wenn sie eine französische Aktrice spielte, die einen jungen, hoffnungsvollen Autor zur Raserei bringt; wenn sie mit Bud Flanagan als Paris eine Helena-Parodie im Schlafzimmer zu einem stürmischen Lacherfolg machte. Hatte man eine solche Hauptdarstellerin und eine zündende Idee, konnte selbst das Finale ohne großen Aufwand der Kulminationspunkt des Abends sein, mit dem Hauch delikater Erotik. Auf einer Mondsichel sitzend, "singing an innocent song about balloons",[274] wurde Beatrice Lillie vom Bühnenboden bis unter die Kuppel des Zuschauerraums gehievt; von dort, aus schwindelnder Höhe, warf sie mit leichter Hand eine Anzahl von Strumpfbändern in das unter ihr sitzende Publikum.

Ballettszenen in "Die drei Musketiere" und "Song of the Drum"

Für tänzerische Zwischenspiele, seien es die Exerzitien der Girls oder die gezirkelten Bewegungen des Corps de Ballet, konnte der Ausstattungsleiter sich meistens darauf beschränken, einen ansprechenden, doch relativ bescheidenen Hintergrund zu schaffen, mußte aber besondere Sorgfalt auf den Entwurf der Kostüme verwenden. Im Prinzip immer gleich, Stereotypen der Revue, waren die mit blendendem Zierat versehenen Korsetts der Girls, für den Entwerfer sicher eine lästige Fleißaufgabe, für die theaterwissen-

schaftliche Forschung wegen der Klischeehaftigkeit weniger aufschlußreich.

Da allgemein die tänzerischen Leistungen der Ballettensembles in der Revue und daher auch die Choreographie gesteigerte Aufmerksamkeit der Zuschauer weder erregen konnten, noch verdienten, basierten die Tanzintermezzi meist auf einem "plot", dem mehr oder weniger tragfähigen Ansatz einer Fabel, oder auf einem "gag", einer lustigen Idee. Die Kostüme hatten die Funktion, Handlung und Witz zu verdeutlichen, der tänzerischen Bewegung einen leicht erfaßbaren Sinn zu geben, So war es in dem berühmten Patience-Ballett in der Revue "Für Dich", das allerdings keine Umbaupause überbrückte, sondern eine Hauptattraktion war. Doch auch andere Beispiele belegen den Vorrang der Kostüme in den Ballettszenen und die relative Vernachlässigung der Dekoration. In einer Umbaupause der Operette "Die drei Musketiere" übten die Tänzerinnen, bekleidet mit duftigen, weißen Tüllröckchen, an den Hellebarden geharnischter Ritter Schritte und Bewegungen. Später führten die Mädchen, niederländisch gewandet, einen Holzschuhtanz vor.[275] In "The Song of the Drum" gab es, "the most brilliant effect of the evening", **während** einer Umbaupause ein "fan ballet, danced by a splendid drilled chorus armed with gigantic white, orange and green ostrich-feather fans. This number roused enormous enthusiasm."[276]

Polonaise in "Follow the Sun" (Abb. 70)

Zuweilen, viel zu selten, konnte Stern mit einem Minimum an Aufwand ein derartiges Tanzintermezzo zu einem Ereignis unterkühlter Schönheit machen, die kein Milieu darstellt, sondern abstrakte Dekoration war. Beispiel: "Polonaise" in "Follow the Sun". Auf der dunklen, endlos scheinenden Bühne wurden die Tänzer durch wechselnde Scheinwerferstrahlen aus dem Nichts isoliert, ihre Arm- und Beinbewegungen

wirkten dadurch besonders eindrucksvoll - die Londoner Kritiker waren begeistert. Helligkeit, Richtung und Farbwerte des Lichtes änderten sich ständig, bis am Schluß die Tänzer vor gleißendem Hintergrund als Silhouetten erschienen. Die Verfremdung der Tänzer auf einer Bühne, die wesentlich und fast ausschließlich vom Licht gegliedert wurde, beeindruckte gerade durch den schockierenden Kontrast zu anderen Szenen derselben Revue.

Genauer betrachtet, sind Revueszenen im abstrakten Raum ein Versuch, Inszenierungsprinzipien des literarischen Sprechtheaters, wie sie nach dem Ersten Weltkrieg vor allem in Deutschland praktiziert wurden, ins Schaugeschäft zu transponieren und das 19. Jahrhundert auch auf der Revuebühne abzulösen. Da solche und ähnliche Versuche nur sporadisch und nur in den Zwischenszenen gemacht wurden, muß die Frage offen bleiben, ob und im Zweifelsfalle wieweit ein abstrahierender Inszenierungsstil der Revue der Zeit zwischen den Weltkriegen überhaupt angemessen gewesen wäre, ohne daß die Revue als Zerstreuung bietende Institution daran zerbrochen wäre. Jedenfalls, eine Ausstattung, die auf eine mißverstandene "Jessner-Treppe" und einige unterschiedlich gelungene Beleuchtungseffekte reduziert worden wäre, hätte der theatralischen Gattung Revue prinzipiell widersprochen, was in letzter Konsequenz bedeutet, daß die Revue, von der hier gehandelt wird, eine veraltete Form ist. Daß sich nach dem Krieg in Deutschland kein Revuetheater mehr etablieren konnte, ist ein Indiz dafür. Da das Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnis der Menschen heute weitgehend vom Fernsehen erfüllt wird, ist nicht zu erwarten, daß die Revue auf dem Theater einen Nachfolger finden wird.

Ausstattungsszenen

Mochte sich in den Zwischenszenen dem Bühnen- und Kostümbildner manchmal Gelegenheit bieten, feiner zu nuancieren und die ausgetretenen Pfade der Revue-Ausstattung zu verlassen, Wohl und Wehe einer Produktion hingen an den "großen" Szenen, in denen nicht mit dem Aufwand gegeizt wurde. Eine Schlüsselfunktion kam bestimmten Szenen zu, in denen sich Originalität und Format von Regisseur und Szenenbildner ganz besonders beweisen mußten, weil diese Nummern eine eventuelle Reserviertheit des Publikums scheinbar mühelos zu überwinden hatten. Von großer Wichtigkeit war das "opening", das aus einer Masse von Einzelpersonen ein geschlossen reagierendes Publikum machen sollte. War die Ouvertüre ein Erfolg, dann war der Abend schon halb gewonnen; jetzt würden die Zuschauer auch möglicherweise schwächere Nummern im Programm mit Anstand goutieren. Die Szene unmittelbar vor der großen Pause mußte die Zustimmung der Besucher so weit zu steigern suchen, daß sie die Unterbrechung am Bierbuffet und in den Foyers unbeschadet überstand. Im Zweifelsfall hatte die Eröffnungsszene des zweiten Teils Zustimmungsverluste wieder aufzuholen. Das Finale einer Revue schließlich mußte der absolute Höhepunkt sein; die hochgeschraubten Erwartungen des Publikums mußten auf eine überraschende Weise übererfüllt werden. Eine "geschmissene" Schlußnummer konnte eine im übrigen gelungene Schau zum Mißerfolg werden lassen, ein mitreißendes Finale konnte einen fast mißlungenen Abend retten. Auf die Darstellung dramaturgischer Feinheiten, die die Ausstattung nicht direkt beeinflußten, aber für den Erfolg einer Produktion sehr vonnöten waren, muß ich hier verzichten, sie würde das eng gefaßte Thema sprengen.

In einer lose gereihten Revue war es naturgemäß einfacher, besonders eindrucksvolle "Schlüsselszenen" zu wählen als in einer Ausstattungsoperette, die stärker an einen Handlungsfaden gebunden war. Beispiele sollen zeigen, welche Lösungen Stern hier wie dort fand und realisierte.

Das Opening von "Follow the Sun" (Abb. 71)

Das Lebende Bild war eine besonders im viktorianischen England sehr beliebte Darstellungsform, eine Art Reproduktion von Werken der bildenden Kunst, in der lebende Menschen gemalte Personen figurierten und möglichst originalgetreu posierten. Ein derartiges Lebendes Bild, von strotzendem Gold gerahmt, eröffnete gleichsam mit einem Paukunschlag die Revue "Follow the Sun". Der überwältigende Effekt des Tableaus beruhte zu einem wesentlichen Teil auf der Wahl des Originals, des monochromen, in Sepiatönen nuancierten Gemäldes "Strolling Actresses in a Barn" von William Hogarth. In einer engen Scheune, voller Gerümpel, Requisiten und trocknender Wäsche bereiten sich die reisenden Schauspielerinnen des 18. Jahrhunderts auf eine Vorstellung vor, frisieren sich, schminken sich, kleiden sich an. Die Zuschauer im Londoner Adelphi wurden durch die Darstellung dieses Genrebildes ohne Übergang in eine ihnen fremde Welt voller exotischer Reize versetzt, der Alltag versank in einem Augenblick. Stern erreichte durch eine genau kalkulierte und experimentell ermittelte Farbwahl für die Kostüme und Requisiten sowie durch eine sehr komplizierte Einrichtung der Beleuchtung, daß sein Bühnen-Bild wie das Original ganz in braunen Tönen erstrahlte - einige Sekunden lang. Dann war der gefrorene Spuk vorbei, die Komödiantinnen erwachten zu Leben und Farbe, sie bewegten sich und verwandelten sich in moderne Schauspielerinnen, die nun wirklich sich auf ihren Auftritt vorzubereiten schienen, womit die Verbindung zur nachfolgenden Revue hergestellt war. Ein enormer Aufwand für eine so kurze Szene, für den Effekt eines Paukenschlages und für das spannungslösende Umschlagen von sepiafarbener Kunstbeschwörung zur farbenprächtigen modernen Bühnenschau. Doch der Aufwand lohnte sich: Kritiker und Publikum waren vorbehaltlos begeistert; der optische Knalleffekt - schnell verblassend, doch unmöglich, ihn nicht wahrzunehmen - verwandelte erwartungsfrohe Reserviertheit in enthusiastische Zustimmung.

"Casanova" (Abb. 72)

Selbstverständlich war eine derart komprimierte Eröffnungsszene nicht zu wiederholen oder gar zu imitieren; für den Zuschauer mußte gerade das Opening etwas Unverwechselbares haben. Die erste Szene des "Casanova" zeichnete sich unter anderem durch einen intensiven Appell an die Sentiments der Zuschauer aus und enthielt eine ganze "dramatische" Exposition, zugleich die Quintessenz des mehrstündigen Handlungsverlaufs. Stern beschrieb die Szene und den Schauplatz Venedig in seinen Erinnerungen: "Silver-blue ghostly moonlight and deep shadows. A canal spanned by a high and graceful bridge. A beautiful Venetian sings on balcony. Casanova stands on the bridge and listens. Another beautiful woman descends from the gate of a palace to enter a gondola."[277] Zerlegt man die Szene in ihre Bestandteile, wird eine starke Häufung gefühlsbetonter Signale enthüllt, die ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlten. Das vordergründigste, das heißt auffallendste Signal war zweifellos Venedig, konzentriert und reduziert auf gängige, "romantische" Sentimentalität mit Palästen, die vom Mondlicht zu Schemen entrückt sind, mit einer Gondel auf einem Kanal, der von einer anmutigen Brücke überspannt wird. Akustischer Hintergrund dieser Szene: schmelzende Geigen. Hinzu kam der versonnen zaudernde Casanova zwischen zwei attraktiven Frauen - grundsätzlich anderes geschieht während der ganzen Operette nicht. Die gedämpfte Atmosphäre voller Liebessehnsucht weckte im Zuschauer ein sentimentales, nicht von der ratio kontrolliertes Verständnis für das Geschlechtsleben Casanovas und möglicherweise etwas wie Sympathie für die "personification of sex-appeal and eighteenth century Valentino".[278] Vorbehalte gegen einen derartigen Lebenswandel waren leicht zu überwinden, spielte doch Casanovas Liebesleben in einem märchenhaft verfremdeten Milieu; der bürgerliche Familiensinn der Zuschauer wurde nicht tangiert.

Casanovas Reise durch Europa, von barocker Residenz zu barocker Residenz, von einer schönen Frau zur nächsten, gab Stern die Möglichkeit, einen von Szene zu Szene sich in den

Akzenten wandelnden, doch immer prunkvollen, schwellenden, farbensprühenden Barock zu schaffen (Ausnahme: die Petersburger Szene in London). "Vossische Zeitung", Berlin: "Prunk, Lichterglanz, Dämmerschein, galantes Geplänkel, verliebte Zwiesprache in den Duft einer phantastischen Ausstattung gehüllt. Höchster Geschmack hat die Phantasie gezügelt... Wiener Hofballett, Frauen aus gelbem Chiffon und roten Rosen, ein Intermezzo böhmischer Musikanten, spanische Straßensänger, - hingehaucht, hingeweht, als blättere man in einem Band alter Kostümstiche."[279] - Die Londoner Inszenierung des "Casanova" war, das berichten Sterns Erinnerungen, sagen die Kritiken, beweisen die Entwürfe,[280] noch aufwendiger als die Berliner Fassung. "Evening News", London: "The main unity of the piece, however, is secured by the baroque style of every scene, with its florid architecture and heavy colouring in the more subtle shades of purples, golds and rather sooty greens."[281] - Verständlich, daß es manchem Kritiker des Dekorativen zuviel war: "Everything is necessarily overwhelmed by Professor Ernst Stern's gorgeous scenery ... (The) congress dances round a continent of imagination which is tuppence-coloured two hundred times over."[282]

Das stundenlange Schwelgen in barocken Formen und Farben wäre mindestens halb vertan gewesen, hätten Charell und Stern nicht ein Finale ersonnen, das die vorhergehende Prachtentfaltung, zumal in der Londoner Fassung, weit in den Schatten stellt, "the climax of colossal spectacle."[282] Das Londoner Coliseum besaß auf der weiträumigen Bühne neben der zentralen Drehscheibe, die gleich groß war wie die im Großen Schauspielhaus, zwei weitere seitliche von etwa halbem Durchmesser. Für den venezianischen Karneval, der als Finale zelebriert wurde, baute Stern auf alle drei Kreisflächen nach eigenem Geschmack eine venezianische Architekturlandschaft und ließ die Scheiben gleichzeitig rotieren; zwischen den kreisenden Palästen ließ er Gondeln auffahren; er bevölkerte die Szene mit dem phantastisch in Schwarz, Weiß und Gold kostümerten Ensemble. Im Mondlicht (wie zu Beginn des Abends), das von Prunk und Flitter reflektiert wurde, in dreifachem

Wirbel versezt, von Johann Strauß-Musik begleitet, geriet der venezianische Karneval zur Apotheose des Schaugeschäfts.

Drei Scheiben drehten sich gleichfalls im Finale der New Yorker Produktion des "Weißen Rößl", in diesem Fall zu einem ländlichen Jahrmarkt-Furioso. Technik und Intentionen waren die gleichen wie im Londoner "Casanova", und es störte niemand, daß Charell und Stern einen blendenden Effekt noch einmal an anderer Stelle und in neuem Gewande präsentierten - bewährte Rezepte sicherten den Erfolg, nicht nur am Broadway.

"Die drei Musketiere"

Nachdem Schanzer, Welisch, Benatzky, Charell und Stern 1928 in Berlin so eindrucksvoll mit "Casanova" reüssiert hatten, war ihnen nicht zu verdenken, daß sie die Mixtur, die Gefallen gefunden hatte, noch einmal kräftig nachwürzten und neu aufbrühten und ein Jahr später das Mammutspektakel "Die drei Musketiere" auf die Bühne des Großen Schauspielhauses stellten. Dazu die "Vossische Zeitung": "Auch hier ist Arkadien. Wenn auch ein buntgewürfeltes. Ein gotisch-altniederländisch-amerikanisches."[283] Von ihrer Studienreise nach New York hatten Charell und Stern offenbar die Erkenntnis mitgebracht, die Mischung einer Revue könne gar nicht reichhaltig und monumental genug sein. Die Zeugnisse von der Aufführung - Kritiken und vor allem Sterns Entwürfe -[284] vermitteln den Eindruck eines nachgerade enzyklopädischen Vollständigkeitsrausches im dramaturgischen Aufbau und in der Ausstattung. Erhebliche Anachronismen wurden bewußt in Kauf genommen, sie machten das Bild nur noch bunter.

Eine Unmenge von Personen - Schauspieler, Sänger, Tänzer, Choristen, Komparsen - bevölkerten die weite Bühne. Die Königin, Marie de Medici, und ihre Hofdamen in hochbarocken Krinolinen; der kindliche französische Ludwig XIII. in ein Prunkgewand gesteckt; ein Kardinal in vollem Prachtornat; eine Schar von Hofchargen, Herolden, Dienern, Pagen, Musi-

kanten in Phantasieuniformen zwischen Renaissance- und Barockstil; Bürger in altniederländischer Gesetztheit; Soldaten, die aus dem Mittelalter zu stammen schienen; einfaches, zerlumptes Volk, Marketenderinnen, spanische Tänzerinnen, Blumenballett, Müllerjungenballett - fast endlos ließe sich die Reihe fortsetzen. Dazu, nicht zu vergessen, die drei Titelhelden in mächtigen Stiefeln, mit breitkrempigen Hüten - und, je nach der Situation, in komischen oder notwendigen Verkleidungen, zeitweise in Frauengewändern.

Die Gestalten bewegten sich vor und in einem mittelalterlichen Stadtbild, einer Hafenszene, einem Zeltlager, in einer Festung, am Hofe zu Paris. Das königliche Schlafgemach war ein enger Raum mit gotischem Netzgewölbe, an den Wänden bourbonische Lilien und gotische Tapisserien. Die Ähnlichkeit mit einem Kirchenschiff, die ein Vorentwurf noch zeigt, hat Stern in der Endfassung vermieden. Im königlichen Kabinettssaal teilte sich vor der Rückwand, die mit allegorischen Fresken geschmückt war, ein riesiger, mit Lilien bestickter und von Hermelin eingefaßter, dunkelblauer Samtbaldachin. Die Schlußszene, höchste Steigerung und Konzentration auch hier, zeigte die Fassade des königlichen Schlosses, die allerdings mit dem echten Louvre in Paris nicht einmal die Stillage gemein hatte - ein Konglomerat von Erkern und Türmchen, von Fahnen und Illumination. Die Front ließ sich in den Schnürboden heben, die Bühne zeigte dann einen Innenhof mit einer breiten Freitreppe vor dem rückwärtigen Gebäudeteil, hier fand die Schlußfestivität Raum und Rahmen. Ein leuchtender und glitzernder Bühnenrausch, eine Mischung aus Jahrmarkt und Hofball, die Augen schmerzten durch Überanstrengung.

"Madame Pompadour"

Vergleichsweise primitiv und grob in den Effekten war das Finale von "Madame Pompadour", dem ersten Werk von Schanzer und Welisch, das Charell und Stern inszenierten. Die Szene spielte im Kabinett[285)] des fünfzehnten Ludwig, der mit Se-

renissimus-Allüren dargestellt wurde. Relativ kurze Bühne, die Rückwand holzgetäfelt, gegliedert durch drei riesige marmorne Aktskulpturen (der Zuschauer sah kaum mehr als die Beine); davor, barriereartig, der Schreibtisch des recht kindischen Monarchen, flankiert von zwei lebensgroßen weiblichen Aktstatuen. Dieses mit Erotik angeheizte Milieu diente als Hintergrund und stimulierender Kontrast für das ausgelassene Herumtollen des Königs und seiner Paladine in Schwank- und Stummfilmmanier. Die Rückkehr zu infantilem Verhalten ereignete sich in einem pointiert unkindlichen, eher pubertären Milieu. Charell und Stern verstanden es in späteren Inszenierungen, die Mischung aus "slapstick" und Erotik delikater und weniger plump darzubieten.

Es läßt sich daran eine Entwicklung dieser beiden Revuegestalter zu immer größerer Perfektion ablesen; zur gewachsenen Erfahrung gesellten sich ein stark erweiterter Fundus an inszenatorischen Mitteln und Ideen, die Neigung zu immer geschickterem Raffinement, die Abkehr von Holzhammereffekten. In ihren besten Produktionen gestalteten sie ein ausgewogenes, exakt kalkuliertes Bündel von Effekten, das den Zuschauer überwältigte, ohne daß dieser unbedingt merken mußte, warum. Je perfekter sie die Technik der Revue beherrschten, desto weniger hatten sie es nötig, ein Finale aus letztlich nur zwei Schauelementen zusammenzubauen; nicht nur im Aufwand konzentrierten sie im Revuefinale noch einmal alles, was ihnen zur Verfügung stand an Personal, Bühnentechnik und Einfällen, auch die psychologische Kalkulation, die Publikumsreaktion betreffend, wurde immer feiner und genauer.

"Cuba" in "Follow the Sun"

Originalitätsstreben und das Bemühen der Revueproduzenten, die Effekte ständig zu steigern und neue Superlative zu setzen, bargen das Risiko in sich, daß sich das Publikum überfordert fühlte oder gar von bestimmten Elementen einer

Szene abgestoßen wurde. So trat der Fall ein, daß die Zuschauer und einige Kritiker das Optische einer Revuenummer, Bühnenbild und Kostüme, begeistert goutierten, die dazugehörige Musik aber ablehnten. Die Reaktion war dann, je nach Temperament ein Ja - aber oder Nein - obwohl, wie sie der Rezensent der "Sunday Times" aus Anlaß des Pausenfinales, "Cuba", der Revue "Follow the Sun" artikulierte: "I can only say that so far as I am concerned all the pleasure derived from Professor Stern's remarkable scene and antics of these simple coloured folk was negatived by the vile noise they made."[286)]

Überquellende Ausstattung und leuchtende Farbenpracht war der Kritiker in der Revue gewohnt und erwartete sie, ungewohnt und fremd war ihm und dem überwiegenden Teil des Publikums offenbar die musiklaische und tänzerische Ekstase im Rhythmus ibero-amerikanischer Folklore. Stern, dessen Arbeit man anerkannte, ließ in dieser Szene die Drehscheibe, die mit exotisch anmutenden, bunten Bäumen, Sträuchern und Blüten besetzt war, vor einem Prospekt in strahlenden Farben rotieren; rote und gelbe Lampions suggerierten Tropennacht. Passend zu Musik und Szenerie waren die Kostüme der Akteure, Karibisches andeutend hauptsächlich durch breitrandige Sombreros; die weiblichen Darsteller trugen knappe, zerlumpte Kleidchen in grellen Grundfarben (von ferne konnte man sich an "Carmen" oder den "Zigeunerbaron" gemahnt fühlen); in der Tat, es gab ein illustres Bild, durchaus der Musik angemessen und kaum weniger aufregend als diese, nur war die Ausstattung auf Geschmacksniveau und Gewohnheiten des Publikums abgestimmt, die Musik aber nicht.[287)]

Das Finale von "Mikado" (Berlin)

Erheblich weniger riskant war es, das Finale einer Revue auf eine optische Pointe auszurichten, gewissermaßen auf einen Knalleffekt, wie es das Lebende Bild am Beginn von "Follow the Sun" einer war. Unmittelbar vor Schluß der Ber-

liner "Mikado"-Inszenierung stand fast das gesamte vielköpfige Ensemble auf der Bühne, regungslos, zurückhaltend, unauffällig in gleichartige Kimonos gekleidet, die Arme vor der Brust gekreuzt. Auf ein Zeichen, im Einklang mit der Musik, breiteten die Akteure ihre Arme weit auseinander und offenbarten die bis dahin verdeckte Pracht ihrer Gewänder.[288] Urplötzlich erstrahlte die Bühne im Gold- und Farbenrausch, die Prachtentfaltung war zum Höhepunkt gesteigert. Freilich, das haben Pointen so an sich, wiederholen ließ sich dieser Effekt so oder auch nur ähnlich nicht mehr; wollten Charell und Stern nicht der Einfallslosigkeit geziehen werden, mußten sie künftig Überraschungseffekte, auf die sie nicht verzichten konnten, unverwechselbar anders einkleiden.

"The Flying Trapeze"

Wie wir gesehen haben, bestand die Funktion der Revue-Ausstattung darin, durch Reichhaltigkeit, Vielfältigkeit und Überraschungseffekte das Publikum zu beeindrucken und zu unterhalten. Das bedeutete; Die Ausstattung für eine Revue war notwendigerweise sehr teuer; es bestand ein Abhängigkeitsverhältnis von investiertem Geld und dem Erfolg einer Revueproduktion (Ausnahmen, unvorhergesehene Erfolge und unerwartete Fehlschläge, bestätigen die Regel). Aus welchen Gründen auch immer stand Charell und Stern für ihre erste Londoner Inszenierung nach der Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland nur ein relativ kleiner Etat zur Verfügung. Kein Wunder, daß das Publikum, das sie regelmäßig mit Monumentalspektakeln verwöhnt hatten, nun enttäuscht war und das Gefühl hatte, ihm werde etwas vorenthalten in "The Flying Trapeze".[289] Auch die Besetzung war keineswegs geeignet, Begeisterungsstürme auszulösen. Hinzu kam eine, nach allem, was davon überliefert ist, bis an die Grenzen des Erträglichen triviale Handlung im Milieu der belle époque rund um die Liaison einer Hofdame der Kaiserin Eugénie mit einem Artisten. Hauptschauplatz der Revue war eine Manege im Zirkusbarock des 19. Jahrhunderts mit

der kaiserlichen Loge als Blickfang. Vergoldete Stuckornamente, vergoldete Karyatiden, roter Plüsch, andeutungsweise ironisierter Talmiprunk. Letztlich brauchte Stern nicht auf seine Skizzenbücher mit Studien aus dem Zirkusmilieu der Jahrhundertwende zurückzugreifen;[290] denn im Grunde unterschied sich der Zirkusbarock von 1860 ff nicht vom Revuebarock von 1935, wie ihn Stern schon seit einigen Jahren entwarf; nur die technischen Mittel der Präsentation hatten sich derweil verfeinert. Die Arena auf der Bühne bot Raum für echte und vorgetäuschte artistische Leistungen, die "The Flying Trapeze" auf abendfüllende Länge streckten. Der Abwechslung halber und für verschwiegene Tête-à-têtes gab es noch andere Schauplätze, Hinterstübchen, Stall, Salon, Boudoir - alles in der gleichen Stillage wie die Manege, gemäßigt im Aufwand, ausgewogen in den Proportionen. Obwohl Sterns Entwürfe zu "The Flying Trapeze" sicherlich besser waren als für manche erfolgreichere Revue, war die Produktion ein Fehlschlag. Es fehlte die inszenatorische Originalität und Perfektion, die man von Charell und Stern gewohnt war, über der man eine Trivialhandlung vergessen konnte; an der kurzen Leine der Sparsamkeit konnten sie die meisterliche Beherrschung ihres Metiers nicht ausspielen.

"Die lustige Witwe"

Wenn Charell und Stern darangingen, die damals schon recht betagte "Lustige Witwe" von Lehar zu inszenieren, konnte schlechterdings niemand eine brave, "werkgerechte" Aufführung von ihnen erwarten; in ihren Händen mußte das provinzielle Idyll zur "amerikanisierten" Reizüberflutung ausarten, die Operette zur Revue (in sechs Bildern) werden. Charell verlegte die Handlung aus der südslawischen Duodezenklave in Paris in ein zwar lokalisiertes (Honduras), aber ebenso imaginäres Lateinamerika. Zudem deklassierte er die vornehme Witwe, indem er aus ihr eine verkrachte, zu Reichtum gelangte Soubrette machte.

Sterns Aufgabe unterschied sich nicht von seinen früheren

Revue-Arbeiten, das Milieu war etwas exotischer als sonst, neu war es ihm keineswegs. In der Mander-Mitcheson-Sammlung (London) befindet sich der wesentliche Teil von Sterns Entwürfen für die "Lustige Witwe", nicht nur zu den Berliner Inszenierungen. Es ist dies ein umfangreicher Konvolut überaus prunkvoller Szenarien und Kostüme, als da sind Ballsäle und Salons, teils in konventionellem Operettenbarock (für die Londoner Inszenierung), teil exotisch nachgefärbt und aufgeputscht, Separées und Boudoirs sowie höchst reizvolle Figurinen, ibero-amerikanisch angehauchte Abendtoiletten, die auch in die Originalfassung gepaßt hätten - die Mode der feinen Welt der Jahrhundertwende, pointiert aufs Wesentliche, angereichert mit dem sex-appeal der Revue zwischen den Weltkriegen.

"Paganini" (Abb. 73)

Es scheint, als hätte man in London mehr Respekt vor Lehars Intentionen gehabt als in Berlin, jedenfalls ging man (Cochran, Guthrie, Stern) 1937 sehr pietätvoll mit Lehars "Paganini" um und erntete dafür einen ziemlich einhelligen Mißerfolg - trotz der ansehnlichen Szenerien und Kostüme im Empirestil.[291)] Die Herberge des ersten Aktes baute Stern, die abgeschmackte Sentimentalität des Librettos und der Musik zur Neige ausschöpfend, in eine antikrömische Ruine mit efeuumwundenen Säulen und umgrünten Schlupflöchern. Der Palast in Luna erstrahlte klassizistisch, ausgeschmückt mit antiken Reliefs und Waffen; Stern hatte mit gewohnter Akkuratesse eine Reihe von Detailstudien dazu angefertigt. Die Schmugglerkneipe, in der das unerträgliche Finale spielt, entstand als großer, düster überwölbter Raum, von dem Geheimgänge und geschickt getarnte Verstecke ausgingen. Die Damen dieser Operette trugen großzügig dekoltierte, fließende Empire-Gewänder, die Herren lamettaglitzernde Uniformfräcke oder pittoresk zerlumpte Monturen. Es nutzte nichts - die Vorbehalte der Londoner Kritik und des Publikums gegen einen derartig geballten An-

sturm sentimentaler Schwüle waren stärker als das berechtigte Vergnügen an den hübschen Bildern.

"Rhapsody on Ice"

Das bedeutet keineswegs, daß die Londoner grundsätzlich keine Sentimentalität, die von der Revuebühne kam, goutierten. Das Königliche Opernhaus Covent Garden bot in den zwei unter dem Titel "Rhapsody on Ice" produzierten Eisballetts überreichlich Gefühlvolles, verbunden mit der unangebrachten Prätention, sublimierte Tanzkunst zu zeigen statt gängiger Konsumware. Der erste Teil des Abends war ein nach dem einmütigen Urteil der Rezensenten musikalisch wertloses Plagiat an "Schwanensee" und "Feuervogel", das heißt, zieht man die Prätention ab, schlicht ein Vogelballett. Nicht durch kultivierte tänzerische Bewegung oder eine ausgefeilte Choreographie entstand die zauberisch vermenschlichte Vogelwelt, sondern erst durch Ernst Sterns Bühnen- und Kostümentwürfe. In einer Szenerie[292)] aus vermummten, uralten Bäumen, die mit theatralischem Raffinement Märchennaivität suggerieren wollte, schlitterten Tanzmädchen, die zu bunten Vögeln verkleidet waren. Ihre Arme waren in zierliche Flügel verwandelt, auf dem Kopf trugen sie Federhäubchen mit einem großen Schnabel, der das Gesicht in Schatten legte. Die Trikots waren mit Federn besetzt, die langen Beine steckten in roten und gelben Strümpfen. Ein reizvolles Schaustückchen, doch den Aufgaben einer königlichen Oper nicht recht angemessen. Der zweite Teil des Abends führte nach bewährtem Muster ins koloniale Vorderindien, der Titel, "The Brahman's Daughter", sagt alles; in manchem nicht unwesentlichen Detail gleichen Sterns Szenenentwürfe dazu denen zu "Song of the Drum".

Die Folge der Beispiele aus Sterns Arbeit für die Revue in aller Welt hat gezeigt, wie uniform letztlich diese theatralische Gattung bei aller optischen, inszenatorischen, bühnentechnischen Vielgestaltigkeit war, wie regelmäßig immer wieder die gleichen Mittel benutzt und die gleichen Effekte neu

verkleidet wurden. Die Beispiele haben aber auch gezeigt, mit welcher Meisterschaft es Stern gelang, die intellektuelle und dramaturgische Gleichförmigkeit zu verdecken, unsichtbar zu machen unter dem Lack einer glänzenden Ausstattung. Er hat damit die ihm übertragene Aufgabe bei der Produktion einer Revue richtig begriffen und, daran besteht kein Zweifel, glänzend erfüllt.

IX ZUSAMMENFASSUNG

Das Schaffen Ernst Sterns, des Chefbühnenbildners der Reinhardt-Bühnen von 1906 bis 1920, kann gerecht und zureichend nur beurteilt werden, wenn man diese anderthalb Jahrzehnte in den Zusammenhang der wesentlichen Stiltendenzen auf deutschen Bühnen zwischen etwa 1870 einerseits und 1920 ff. andererseits stellt. Eine Trennung der Sternschen Theaterarbeit vom Regiewerk Max Reinhardts ist ohnehin unmöglich; dazu war ihre Zusammenarbeit über lange Zeit zu eng und exklusiv. Der Inszenierungsstil am Deutschen Theater in Berlin und den Schwesterbühnen bis 1920 war in ganz hohem Maße die Frucht dieser Zusammenarbeit. Und daher ist es müßig zu fragen, ob Reinhardt zur Realisierung seiner Intentionen auf Stern angewiesen war oder ob nicht jeder andere hinreichend begabte Bühnenbildner diese Aufgabe auch erfüllt hätte. Durch die Konzentration des Interesses auf Max Reinhardt wurde Ernst Stern fast zwangsläufig ins hintere Glied der Theatergeschichte gerückt. Doch Reinhardt hätte wohl kaum ein Jahrzehnt lang seine Inszenierungen nahezu ausschließlich von Stern ausstatten lassen, wenn dieser beliebig austauschbar und ein so inferiorer Künstler gewesen wäre, als der er in manchen Abhandlungen erscheint. Hier unterscheidet sich Herbert Ihering wohltuend von anderen, der Sterns eigenständige Bedeutung auch da hervorhebt, wo er heftig gegen ihn polemisiert.

Die geistigen Ahnen des Regisseurs Max Reinhardt waren der Herzog von Meiningen und Otto Brahm, die Ausgangspunkte Historismus und Naturalismus. Georg von Meiningen hatte im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als Reaktion auf die Inszenierungsbräuche der damaligen Hof- und Stadttheater eine neue Dramaturgie entwickelt und praktiziert, die neben einem intensiven Probenbetrieb strenge und neuartige Kriterien für die Bühnenausstattung enthielt. Bis ins letzte Detail sollten in einem Drama, das in der Vergangenheit spielt, Dekoration

und Kostüme ein Abbild einer bestimmten historischen Epoche sein. In Meiningen mußte Shakespeares Rom dem historischen Rom gleichen. Durch die Erfolge des Meininger Ensembles in aller Welt machte der Inszenierungsstil des Herzogs Schule an den deutschen Bühnen und geriet dort in die Hände von Epigonen, denen der Historismus Dogma war, das ohne Geschmack und Geist befolgt wurde. Von diesen Praktiken distanzierte sich Reinhardt von Anfang an bewußt und entschieden, und im Laufe der Jahre lösten er und Stern sich immer mehr von den gestrengen Vorschriften des Herzogs.

Otto Brahm, in dessen Ensemble Reinhardt seine Theaterlaufbahn begann und von dem er sehr viel lernte, war der Mentor und Regisseur des szenischen Naturalismus, einer Stilrichtung, die auf einigen deutschen Bühnen seit etwa 1890 vertreten wurde und ihre Impulse von einer literarischen Bewegung, in Deutschland besonders von Gerhart Hauptmann, erhielt. Reinhardt, der vor allem den unpathetischen, psychologischen Sprechstil von Brahm übernahm, wollte und konnte sich auf die Dauer nicht auf die vom Naturalismus implizierte sozialkritische Tendenz einengen lassen, ihm war das Theater weniger ein Podium der Gesellschaftskritik, er wollte im weitesten und anspruchsvollsten Sinne das Publikum unterhalten. Die Politik fand im Deutschen Theater kein Forum oder doch nur ganz selten. Reinhardt war kein Revolutionär, auch nicht als Theaterleiter und Regisseur, sein Inszenierungsstil entwickelte und wandelte sich allmählich. Und als er sich 1920 für einige Zeit aus Berlin zurückzog, stand er (wenn auch nicht im gleichen Maße wie Stern) am Ende seiner Entwicklung, an der Grenze seiner Möglichkeiten. Die Reinhardt-Bühnen verloren in den zwanziger Jahren ihre singuläre Bedeutung, das moderne, vorwärtsweisende Theater wurde von anderen Regisseuren auf anderen Bühnen inszeniert.

Als Ernst Stern von Reinhardt engagiert wurde, "Orpheus in der Unterwelt" auszustatten, war er Karikaturist. Seine Kontakte mit dem Theater beschränkten sich bis dahin, neben dem regelmäßigen Besuch von Aufführungen, auf die Mitarbeit in

der esoterischen Münchner Dramatischen Gesellschaft, die in kleinem Kreis mit geringen Aufwand meist ohne Erfolg Dramen ihrer Mitglieder aufführte. Auf das öffentliche Theaterleben hatten diese Versuche keine Wirkung. Im Grunde war Stern ein Laie, als er die Stellung eines Ausstattungsleiters der Reinhardt-Bühnen übernahm. Alle seine Kenntnisse über und für das praktische Theater erwarb er dort, letztlich von Reinhardt selbst. Das erklärt, wieso ihre künstlerische Entwicklung so auffallend parallel verlief. Doch vor allem war es eine enge künstlerische und intellektuelle Verwandtschaft, die ihre Zusammenarbeit so fruchtbar werden ließ. In der Blütezeit des Deutschen Theaters war die Paarung Reinhardt-Stern ein Versprechen für einen spezifischen Inszenierungsstil.

Interessiert an allen Ereignissen im kulturellen Leben, kannte Stern schon vor 1906 die Reformideen Edward Gordon Craigs; doch sie weckten in ihm auch später nie den Ehrgeiz, es dem großen Revolutionär der Szene gleichzutun. "Ich ... hatte ... im Grunde keine Ahnung, daß ich mit einem Male und unvorbereitet tätiger Teilnehmer an einem heißen Kampf geworden war."[293] "Weder Reinhardt noch ich ... spielten uns als Reformatoren auf. ... Ich habe ... stets meinen Ehrgeiz darein gesetzt, mich niemals von dem, was ich auf fremden Bühnen sah, beeinflussen zu lassen. Ich verließ mich grundsätzlich nur auf mich selbst, auf meine Erfindungsgabe. Natürlich benutzte ich Nachschlagewerke und in Kunstsammlungen und auf Reisen Skizziertes zur Anregung, aber ich sah alles stets durch die eigene Brille, ich übertrug es sozusagen in meine eigene Sprache."[294] Mit dem ruhigen Selbstbewußtsein des Memoirenschreibers kennzeichnet Stern, rückblickend, seinen Standort zwischen Tradition und Avantgarde; das vom "Theaterherzog" verabsolutierte kulturhistorische Quellenstudium diente Stern nur mehr als Hilfe und Anregung zu eigenständiger schöpferischer Leistung. Die Frage ist, ob die Inszenierungen der Reinhardt-Bühnen sich prinzipiell von denen der anderen Theater unterschieden oder nur in der Qualität. Das Ziel, ein

historisch determiniertes Bühnenbild zu schaffen, war allgemein, zunächst jedenfalls; doch an den Reinhardt-Bühnen stellte sich die Frage nach der historischen Korrektheit der Szenerien von Jahr zu Jahr weniger. Während die Meininger-Epigonen einen unrelativierten Historismus ohne ästhetische und dramaturgische Rücksichten praktizierten, verstand es Stern, mit fast unglaublicher Anpassungs- und Wandlungsfähigkeit seine universalen Kenntnisse der Kulturgeschichte in die szenographische Interpretation eines Dramas zu integrieren. "Ein singulärer Fall in seiner Art war Ernst Stern, der in unzähligen Inszenierungen immer derselbe und doch jedesmal ein anderer war, der das tiefste Verständnis für alle Anforderungen der Bühne hatte und der eine universelle Natur war, in der Art eines Lodovico Ottavio Burnacini, dem auch vom höchsten Pathos bis zum pointierten zeichnerischen Aphorismus nichts fremd und fern blieb." (Fleischmann)[295]

Stern war, als Bühnenbildner und als Kind seiner Zeit, Eklektiker. Er griff in den großen Fundus vergangener Kunstepochen, suchte sich den passenden Stil für eine Inszenierung aus und komponierte aus Elementen dieses Stils, dem eigenen Formwillen folgend, Szenenbilder und Kostüme. Papageienbuntes Biedermeier in der "Revolution in Krähwinkel"; Arabesken und orientalische Farbenpracht in "Sumurun"; zu "Othello" inspirierte ihn Carpaccio; "Turandot" war eine berauschende Chinoiserie, "Das Mirakel" ein Spectaculum in flammender Gotik; für "Ariadne auf Naxos" zeichnete Stern sogar die Figurinen mit barockem Duktus. Die Reihe ließe sich fast endlos ergänzen. So unterschiedlich die genannten und nicht genannten Inszenierungen im Stil und der Qualität waren - sie haben etwas gemeinsam, das man typisch Stern nennen könnte, ohne es dadurch definiert zu haben.

Liegt Sterns Unverwechselbarkeit in seinem Wissen, "daß die allgemeine Stimmung die Hauptsache ist, und daß man den wissenschaftlichen Vorbildern nur das entlehnen soll, was just in das Milieu paßt?" [296] Diese an sich richtige Beobachtung

reicht ebenso wenig hin, das Phänomen Stern zu erklären wie der Hinweis auf Sterns künstlerische Disziplin und "die Vielseitigkeit seiner Empfindung oder doch seines Einfühlungsvermögens".[297] Auch andere Künstler haben Szenenbilder geschaffen, die sich den Intentionen des Regisseurs unterordneten, die wie selbstverständlich da waren; und das Einfühlungsvermögen, eine Eigenschaft, die den Künstler Stern zweifellos in hohem Maße auszeichnete, erklärt noch nicht die gemeinsame Qualität aller Sternschen Bühnenarbeiten. Sind vielleicht die "lebensbejahende, wenn auch nicht überschwengliche Farbgebung" sowie "Phantasie und Humor" der Kostümentwürfe allen Inszenierungen gemeinsam?[298] Die Farben beispielsweise in "Don Carlos" oder "Dantons Tod" waren keineswegs lebensbejahend, und ich kann mir kaum Figurinen vorstellen, in denen die Tragik auf einen knapperen Ausdruck pointiert ist als in denen zu dieser "Carlos"-Inszenierung. Auch die typische "Melodie seiner Linie",[299] der zeichnerische Duktus, der Sterns Skizzen und Entwürfe unverwechselbar macht, kann nicht das gemeinsame Merkmal der Sternschen Inszenierungen gewesen sein, wurde sie doch bei der Realisation der Entwürfe weitgehend materialisiert.

Alle Bühnenbilder, die Stern entwarf, verbindet, so scheint mir, ein malerisches Moment, das auch den plastischen Bühnenschauplätzen (vielleicht mit Ausnahme der Bauten im Großen Schauspielhaus) eigen war. Stern war stets bemüht, das Szenenbild und die Darsteller in ihren verschiedenartigen Kostümen zu einem harmonischen, malerischen Gesamtbild zu runden. Viele Kommentare Sterns zu einzelnen Inszenierungen ("Catharina von Armagnac", "Penthesilea", "Ariadne auf Naxos"usw.) geben Zeugnis davon. Daß Stern die Drehbühnenaufbauten häufig mit Hilfe eines plastischen Modells konzipierte und die Drehscheibe souverän zu nutzen verstand, spricht nur scheinbar gegen die malerische Grundqualität. Polemisch überspitzt und in deutlicher Distanz formulierte es Herbert Ihering: "Der Zeichner wurde Raumkünstler nicht aus innerer Notwendigkeit, nicht aus archi-

tektonischem Gefühl, sondern durch die Zusammenarbeit mit dem Drehscheibentechniker Dworsky, der darauf bedacht sein mußte, Straßen, Zimmer, Paläste praktikabel abzuschließen, damit sie mit ihren seitlichen und rückwärtigen Abgrenzungen die Seiten- und Rückendeckung des nächsten Szenensegments ergeben."[300] Tatsächlich hätte es Stern vorgezogen, die Szenerien auf Leinwand zu malen, statt sie dreidimensional zu bauen: "Immer mehr ist es mir im Laufe der Zeit klar geworden, daß Malerei auf der Bühne suggestiver ist als Plastik, daß ein gemalter Himmel besser ist als ein gemauerter Rundhorizont mit ziehenden Wolken."[301] Und einen Vergleich zwischen einer plastischen und einer perspektivisch gemalten Säule deutete Stern so: "Mein kleines Experiment bewies also, daß echte Plastik im Bühnenlicht, das schon der Schauspieler wegen von allen Seiten kommen muß, gar nicht mehr wie Plastik wirkt, gemalte Plastik aber bleibt."[302]

Das bedeutet: Stern zielte bei der Schaffung der Szenerien nicht auf die Erschließung des Bühnenraumes, sondern auf die Komposition eines vom Vorhang gerahmten Bildes, das auch aus vollplastischen Teilen zusammengesetzt sein konnte. Das bedeutet weiter: Nur auf der traditionellen Guckkastenbühne, bei der aus der Zuschauerperspektive Höhe und Breite einer Szenerie wichtiger sind als die Tiefe des Raumes, konnte Stern malerische Mittel einsetzen, Bildwirkungen erzielen. Daraus wird verständlich, warum die Bauten, die er im Großen Schauspielhaus für Reinhardt errichtete, so viel vermissen lassen von Sterns einst gerühmter gestalterischer Kraft. Im Großen Schauspielhaus war der Raum das dominierende Element jeder Inszenierung, und Stern war letztlich kein Bühnenarchitekt, sondern Bühnenmaler. Ebenso wenig freilich fand er Zugang zur expressionistischen Dramatik, die seinem Formempfinden widersprach.

Reinhardts und Sterns Theater wurzelte in einer anderen Zeit, der Vorkriegszeit, der Wilhelminischen Ära Deutschlands, dem 19. Jahrhundert. Geht man von den Grundlagen aus, waren die Reinhardt-Bühnen (bis 1918) ihrer Zeit kaum

voraus, sie waren nur viel besser als die anderen zeitgenössischen Theater. Die Grundlagen von Reinhardts und Sterns Inszenierungsstil lagen, im vergangenen Jahrhundert; der alte Stil wurde, obwohl schon in Frage gestellt, durch ständige Verfeinerung, durch Steigerung zu einem absoluten Gipfel, weiter am Leben erhalten. Reinhardts Theater ist Bestandteil der Endphase einer Kulturepoche, die unter den Trümmern des Weltkrieges unwiderruflich dahinsank. Ich halte es für historisch falsch, Reinhardt und seine Theater zum wiedererweckten Barock (an dem Stern ja auch beteiligt gewesen wäre) umzustilisieren, wie es Fleischmann getan hat. Eher schon trifft Jacobsohns bitteres und enttäuschtes Fazit von 1918 den Sachverhalt, "daß Reinhardts Kunst auch von der Aura Wilhelms des Zweiten bezog, der wir sie feindlich glaubten, weil wir Geschmacksunterschiede mit dem Wesen verwechselten."[303]

Sterns Position in der Entwicklungsgeschichte des modernen Bühnenbilds wird auch verdeutlicht durch die unterschiedliche Bewertung und Einordnung, die er von konservativen und avantgardistischen Rezensenten erfuhr. In seinem Fall exemplifizieren sich die beiden Kritikerstandpunkte augenfällig in Fritz Stahl (1911)[304] und Herbert Ihering (1921)[305]. Stahl erschien Sterns Unterfangen, den szenographischen Historismus zu modifizieren, schon als revolutionäre Tat: "Stern ist als Maler und Karikaturist ein Künstler der modernsten Richtung, die auf die äußerste Vereinfachung ausgeht. Das ist ... der entscheidende Zug seiner Physiognomie auch als Bühnenbildner. Durch die Gabe geistreicher Verkürzung und Verdichtung war er befähigt, nicht nur fortzusetzen, sondern fortzuentwickeln, was Bildhauer und Maler, ihrem Herzen nach immer auf Vollständigkeit bedacht, begonnen hatten, um die letzten Spuren der alten Bühne zu beseitigen. ... Deshalb gerade ist Sterns Gabe der äußersten Vereinfachung ... für Reinhardt so unschätzbar."[306] Die Kategorien, in denen der Kritiker urteilte, sind nicht mehr gültig, doch unterscheiden sich in der Tat Sterns Szenenentwürfe und Figu-

rinen zu "Don Carlos" und "Penthesilea", auf die der Kritiker unter anderem verwies, in ihrer Konzentration auf das Wesentliche und dem Drama Angemessene elementar von zeitgenössischen Präsentationen in Hof- und Stadttheatern. Und wenn man Makart und Piloty als Maßstab nimmt,[307] muß freilich Ernst Stern revolutionär erscheinen.

Herbert Ihering, der sich als Theoretiker eines neuen Theaters verstand, hat aus dieser Position heraus eine kritische Attacke gegen Ernst Stern geritten, in dem er einen wesentlichen Repräsentanten jenes Theaterstils sah, den er abgelöst wissen wollte. Trotz der polemischen Verkürzung in der Argumentation hat Ihering sein am Ende wegen der völlig unterschiedlichen Ausgangsposition ungerechtes Urteil durch eine genaue Analyse begründet. Kein Zeitgenosse hat die Theaterarbeit Sterns so treffend charakterisiert und (das war der Sinn des Essays) die Grenzen von Sterns künstlerischen Möglichkeiten hervorgehoben.

"Als Stern begann, hatte er eine theatergeschichtliche Sendung. Nicht als ob er durch Originalität bedeutend gewesen wäre. Aber er machte Epoche, weil er die malerischen Willensäußerungen der Zeit, soweit sie das Theater angingen, in sich zusammenfaßte. Weil er annahm, was sich in anderen regte. Weil er auf den Generalnenner brachte, was man verstreut dachte und empfand. Die Situation war, daß der naturalistische Impressionismus von dem romantischen Impressionismus abgelöst wurde. Der repräsentative Pomp des Wildenbruchdramas, der einen Schauplatztechniker, die Gegenständlichkeit des Realitätsstückes, die einen Requisiteur forderte, ging in das lyrische Stimmungsspiel auf, das einen Illustrator verlangte."[308] - Doch es stimmt nicht, daß Stern nur ein allenfalls mittelmäßig begabter Eklektiker war, der sich einzig durch die Fähigkeit auszeichnete, behende reihum zu plagiieren. Sicher, Stern war Eklektiker, und er benötigte die Anregung durch andere Künstler und Kunstwerke; aber wichtig und entscheidend ist doch, daß er alle Kunststile der Welt souverän verwenden konnte, um sie dann zu etwas ganz ihm Eigenen, dem Thea-

ter und dem jeweiligen Stück Angemessenen umzuformen. Die Subsumierung von Sterns (also auch von Reinhardts) Theaterkunst unter dem Rubrum "romantischer Impressionismus" scheint mir, bei allem Vorbehalt gegen die Ungenauigkeit solcher Schlagworte, zulässig und treffend zu sein, wenn man den Ausdruck "romantisch" nicht banalisiert. Romantischer Impressionismus soll besagen, daß Sterns Bühnenbilder - sie gaben ein Bild der Wirklichkeit - Stimmungen, Emotionen, Gefühle formten, ohne direkt zu psychologisieren. Ihering: "Sterns Spielmöglichkeiten waren naturalistisch, obgleich sie stilisieren wollten (Sie beweisen höchstens, daß Stilisierung niemals seelische Gliederung ersetzen kann.) Wenn Stern nicht karikierte, war er Impressionist, der Wirklichkeit gab, so sehr er diese Wirklichkeit romantisch verbog oder dekorierte. Die Stellung der Möbel muß nicht nur die psychologische, sondern vor allem die (innerlich-)melodische Auseinanderfaltung der Szene ermöglichen."[309] Iherings Theorien vom Bühnenbild, die stark von Craig beeinflußt sind, verlieren durch die vom Expressionismus inspirierte Terminologie an Klarheit. Im Jahre 1911, als er Sterns "Don Carlos"-Szenenbilder als leuchtendes Beispiel wählte, was möglicherweise ein Mißverständnis war, sprach er von einer "symbolischen Dekoration". "Sie gibt nicht mehr den realen, sondern den idealen Schauplatz, nicht mehr den der äußeren, sondern den der inneren Handlung. Sie vernachlässigt sichtbare Geschehnisse zugunsten der unsichtbaren."[310] Stern hat nie darauf verzichtet, auch und vor allem den realen Schauplatz auf der Bühne darzustellen. Und als die expressionistischen Dramen in der Tat ein Bühnenbild verlangten, das sich auf Symbole beschränken und keine (äußere) Wirklichkeit mehr geben sollte, zeigte es sich, daß der Bühnenbildner Stern die Grenze seiner Möglichkeiten erreicht hatte. Der von den Expressionisten eingeführte neue Inszenierungsstil blieb ihm fremd. Als er 1920 die Reinhardt-Bühnen verließ, war das auch ein Eingeständnis der Resignation; die Entwicklung auf dem Theater war über

ihn hinweggeschritten, der Stil seiner Bühnenentwürfe galt fast schon als altmodisch. Stern mußte erfahren, daß er auf dem anspruchsvollen Theater nicht mehr gebraucht wurde. Reinhardt hat sich zur gleichen Zeit - wahrscheinlich ähnlich resigniert - für einige Jahre aus dem Theaterzentrum Berlin zurückgezogen.

Die Bedeutung Ernst Sterns für das deutsche und internationale Theater während eines bestimmten Zeitraums wird auch nicht von Ihering bestritten. In der Zusammenarbeit mit einem genialen Regisseur, Max Reinhardt, hat Stern Inszenierungen geschaffen, die beispielhaft waren und lange wirksam blieben. Durch diese Inszenierungen wurde das Deutsche Theater zur führenden Bühne im deutschen Sprachraum und Berlin zum Theaterzentrum Europas. Diese Erfolge waren, ohne daß die Führungsrolle Max Reinhardts bestritten werden soll, zu einem wesentlichen Teil auch der szenographischen Meisterschaft Ernst Sterns zu danken. Nicht zuletzt die Sorgfalt, mit der die Szenerien und Kostüme eigens für eine Neuinsznierung entworfen und angefertigt wurden, daß sie Teil der Interpretation eines Dramas waren, unterschied die Reinhardt-Bühnen von den meisten anderen zeitgenössischen Theatern. (Daß freilich auch am Deutschen Theater für minder wichtige Aufführungen Schauplätze aus dem Fundus zusammengebastelt wurden, vor allem vom geschickten Techniker Gustav Knina, steht auf einem anderen Blatt und hatte vornehmlich finanzielle Gründe.) Mit der ihm eigenen Einfühlungsgabe verstand es Stern, den verschiedensten Anforderungen eines schon um der Rentabilität willen sehr gemischten Spielplans gerecht zu werden. Im Deutschen Theater und in den Kammerspielen, in Aufführungen, die Stern ausgestattet hat, lernte das Publikum, "wie wenig es darauf ankommt, ein historisch-realistisch echtes Bühnenbild herzustellen, daß es vielmehr weit wichtiger ist, einen klangvollen **Farbakkord** zu schaffen, Hintergrund und Kostüme in Übereinstimmung zu halten und bei allem Einzelnen immer den Anforderungen des Stils zu folgen". (Knudsen)[311] Das Spiel der Akteure, das Bühnenbild,

die Kostüme verbanden sich zu einer untrennbaren Einheit, zur Inszenierung. Stern wußte, daß ein Bühnenbild nur (notwendiger) Hintergrund und Rahmen für ein Spiel sein durfte, daß es sich nicht aufdrängen und das Drama nicht beengen durfte, daß es dienen mußte. Er war bereit und fähig, seine überquellende Phantasie zu bezähmen, sich als Diener des Theaters zu bescheiden, auch wenn eine Inszenierung von ihm Zurückhaltung bis zur Selbstverleugnung forderte. Schwerer fiel es ihm, zu lernen und zu begreifen, daß in den meisten Kritiken dem Bühnenbildner und seiner Arbeit nur ein oder zwei Halbsätze galten, wenn die Rezensenten es überhaupt für nötig befanden, Notiz von der szenischen Ausstattung einer Aufführung zu nehmen. Stern verdroß diese ungerechte und unqualifizierte Behandlung sehr.

Herbert Ihering, der in seinen Kritiken die Szenerien als integralen Bestandteil einer Aufführung betrachtete, schrieb 1921, die Reformen der Bühnenausstattung, die ihm notwendig schienen, wären schon früher (vor den zwanziger Jahren) wirksam geworden, wenn es den Bühnenbildner Stern nicht gegeben hätte.[312] - Hätte es den Bühnenbildner Ernst Stern und sein Werk nicht gegeben - manche große Stunde des Theaters hätte nicht geschlagen.

Mit seinem Abschied von den Reinhardt-Bühnen im Jahre 1920 endete zweifellos der wichtigste Abschnitt in Sterns künstlerischer Laufbahn. Eine Epoche war zu Ende gegangen, eine Theaterepoche auch, die zu einem wesentlichen Teil von ihm mitgeprägt worden war. Das avangardistische dramatische Theater brauchte ihn nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr, die Bühnenkunst hatte sich weiter entwickelt, am Ende nicht mit Reinhardt und Stern, sondern ohne und gegen sie. Mit 44 Jahren hätte Stern am Ende seiner Theaterkarriere gestanden, wenn er nicht einen neuen Aufgabenbereich gefunden hätte, der unberührt blieb von den szenischen Reformen, die nach dem Ersten Weltkrieg wirksam wurden. Das Gefühl einer Befreiung, das Stern 1920 empfand, hängt sicherlich

mit der Hoffnung zusammen, sich in Zukunft nicht mehr Stilprinzipien unterordnen zu müssen, die ihm nicht gemäß waren. Sein Wunsch freilich, nur noch künstlerisch bedeutsame Inszenierungen zu gestalten und der lästigen Routine ausweichen zu können, erfüllte sich nicht. Schon wenige Jahre nach seinem Abschied von den Reinhardt-Bühnen mußte er als "freier Künstler" viel härter arbeiten als jemals zuvor, und die selbstgewählte Fron bestand zu einem nicht geringen Teil aus stupiden Fleißaufgaben.

Die Revue, der sich Stern endgültig 1924 nach einem Intermezzo beim Film als Mitarbeiter von Ernst Lubitsch zuwandte, war eine vom dramatischen Sprech- und Musiktheater grundsätzlich unterschiedene theatralische Gattung, die im Gegensatz zu Schauspiel und Oper lediglich Zerstreuung, intellektuell nicht reflektierte Unterhaltung bieten wollte. Entsprechend stellte die Revue, ein mittlerweile historisches Phänomen, das vom Fernsehen verdrängt wurde, an einen Bühnenbildner, der, wie Stern, für ein renommiertes Sprechtheater gearbeitet und dort seine Meisterschaft bewiesen hatte, ganz neuartige Anforderungen. Statt als Mitarbeiter eines Regisseurs eine literarische Vorlage optisch zu interpretieren, war es bei der Revue Aufgabe des Bühnenbildners, ansehnliche Dekorationen zu entwerfen, die ihren Zweck weitgehend in sich selbst fanden. Stern bewies erneut seine Gestaltungskraft und Wandlungsfähigkeit und wurde ein gefeierter Revue-Ausstatter.

Die reichen Erfahrungen, die er am Deutschen Theater und dessen Filialbühnen, unter anderen Münchener Künstlertheater und Großes Schauspielhaus, gesammelt hatte, konnte er bei den Entwürfen für die Revue produktiv verwerten. Vierzehnjährige Praxis am Theater hatten ihn nicht nur zu einem Meister seiner Kunst werden lassen, sondern ihm auch die Kenntnisse vermittelt, auf welche Weise und zu welchem Zweck eine komplizierte Bühnenmaschinerie gehandhabt werden müsse. Stern wußte um die Wirkung der verschiedensten Materialien im Bühnenlicht und wie mit einfachen Mitteln eindrucksvolle Effekte erzielt werden konnten. Da er in der

europäischen und orientalischen Kulturgeschichte bewandert war wie wenige, war es ihm leicht, die historischen und exotischen Milieus, die in der Revue allgemein dominierten, zu entwerfen.

Auch und gerade als Revue-Ausstatter feierte Stern Triumphe bei Publikum und Kritik, die ihm jetzt bescheinigte, was sie ihm als Bühnenbildner am Deutschen Theater zuzubilligen oft nicht für nötig hielt, nämlich daß er die Gestalt einer Inszenierung wesentlich mitgeprägt habe. Die Erfolge konnte Stern erringen, weil er seine Aufgaben in der Revue von Anfang an richtig begriff, den Anforderungen gerecht wurde und auf dieser Grundlage mit Erfahrung und Einfallsreichtum Dekorationen und Kostüme schuf.

Man mag es als künstlerischen Abstieg eines Mannes bezeichnen, der die Kultstätte dramatischer Kunst verließ, um in den Niederungen der Volksbelustigung billigen Ruhm zu erlangen - zuweilen hat Stern selbst es ähnlich empfunden. Doch zu allen Zeiten manifestierte sich das Theater gleichermaßen in Tragödie und Posse, in großer Oper und Revue. Auf dem Theater und mit den Mitteln des Theaters bereitete Stern vielen Menschen erholsame, vielleicht glückliche Stunden, begeisterte sie. Das ist durchaus ein großes Verdienst, das man nicht hochmütig schmälern sollte, mit der Begründung, die Revue sei nur Unterhaltung gewesen und habe den Intellekt, die Kritikfähigkeit der Zuschauer ausgespart.

Gerecht kann man Sterns Schaffen auf diesem Gebiet theatralischer Kunst nur beurteilen, wenn man Wesen und Zweck der Revue berücksichtigt und die Konsequenzen, die sich daraus für den Bühnenbildner ergaben. Geht man davon aus, daß die Revue als eine Form des Theaters ihre Existenzberechtigung hatte, daß sie nicht von vornherein mit einem künstlerischen oder gar moralischen Makel behaftet war, dann kann es keinen Grund geben, Sterns Revueschaffen unbesehen als minderwertig und irrelevant zu bezeichnen.

Die Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauerraum geschah

bei der Revue hauptsächlich durch Signale, die von der Bühne ausgingen, auf die das Publikum reagierte. Zu einem wesentlichen Teil waren die Signale optischer Natur. Daraus erhellt, daß der Revue-Ausstatter eine viel entscheidendere Funktion zu erfüllen hatte als der Bühnenbildner am dramatischen Theater.

Da die Inhalte der einzelnen Revuen weitgehend gleich waren und auch die Signale, die sich ans Publikum richteten, bestand Sterns Aufgabe darin, das immer Gleiche so abwechslungsreich zu verkleiden, daß der oberflächliche Betrachter, der typische Revuezuschauer also, die dekorative Prachtentfaltung genoß, ohne sich bewußt zu machen, welchen Zweck sie erfüllte. Folgerichtig mußten die Revueproduzenten, wollten sie Langeweile vermeiden, immer neue, immer größere Bühneneffekte schaffen, neue szenische Superlative setzen. Die Ausstattung schwoll immer mehr an, sprengte den Bühnenrahmen, überzog das ganze Theater. Je weiter sich die Dekorationen ausdehnten, je mehr Bedeutung ihnen innerhalb der Revue zukam, desto stärker wurden Sterns Einfallsreichtum und seine Wandlungsfähigkeit gefordert. Riesige Prospekte bemalte er mit farben- und formenreichen Hintergründen, er bebaute Drehscheiben mit vielgestaltigen Architekturen, bevölkerte die Bühne mit einem phantastisch kostümierten Ensemble, ohne daß jemals der Eindruck entstand, hier habe ein künstlerisch überforderter Dekorateur einen mageren Einfall ins Gigantische gestreckt, oder der ganze Aufwand zerfalle in Einzelteile, die einander die Wirkung nehmen, formiere sich nicht zu einem geschlossenen Gesamtbild. Im Gegenteil: Sterns Entwürfe für die Revue zeichnen sich gerade dadurch aus, daß ein weittragender Schwung die einzelnen Elemente einer Dekoration zu einem Ganzen verband, daß sich die Einzeleffekte wechselseitig im Gesamtbild potenzierten. Man kann Sterns Arbeiten für die Revue nicht direkt mit den Entwürfen vergleichen, die er für Reinhardt fertigte, weil der jeweilige Zweck, dem sie dienten, prinzipiell verschieden war. Vergleichen läßt sich nur Sterns Formwillen hier

wie dort, die Sorgfalt, die er an die Bühnengestaltung wandte - beim Drama und der Revue. Und es zeigte sich, daß Stern mit der gleichen schöpferischen Kraft und ebenso großer Mühe, die er einst Shakespeare-Inszenierungen widmete, die Ausstattung zur Unterhaltung eines großen Revuepublikums entwarf. Er schuf innerhalb der Dekorationsmittel ein Gleichgewicht, brachte die nur scheinbar wahllose Buntheit und den überquellenden Formenreichtum zu farblicher und kompositorischer Harmonie. Daraus vor allem resultieren seine überragenden Erfolge als Revue-Ausstatter. Wenn Stern für die Revue arbeitete, wirkte neben seinem großen fachlichen Können ein gebildeter Geschmack, der Triviales, Plumpes und Bombastisches zu vermeiden suchte; und bis auf wenige Ausnahmen ist Stern das bewundernswert gelungen.

Die Revue mit ihrer besonderen Zielsetzung und den damit zusammenhängenden Anforderungen an die Phantasie und Arbeitsweise eines Bühnenbildners beeinflußten auf die Dauer Stern nachhaltiger, als ihm selbst bewußt wurde. Das erwies sich beispielhaft bei den Entwürfen, die Stern für Inszenierungen der Städtischen Oper Berlin und des Düsseldorfer Schauspielhauses anfertigte. An diesen Aufführungen wurde der Unterschied zwischen dramatischem Theater und Revue evident, die beide ihre eigenen Gesetze auch für die Szenographie haben oder (was die Revue anbetrifft) hatten, denen Stern zu seiner Zeit in hervorragender Weise gerecht wurde. Problematisch für ihn und das Theater wurde es erst, als er unbewußt Dekorationsmittel, die der Unterhaltungsrevue eigneten, auf das dramatische Theater übertragen wollte, dessen Bedingungen nach jahrelanger Pause sich wieder anzupassen ihm sichtbar schwer fiel. Ohne damit irgendeine Kunstabsicht zu verbinden, konnte er der Versuchung nicht widerstehen, glänzende, doch vordergründige szenische Effekte vorzusehen, die das jeweilige Drama oder die Oper nicht interpretierten, sondern zu aufdringlich dekorierten. Es bedurfte sehr ernsthafter Bemühungen der Regisseure, Stern zu bewegen, weniger ober-

flächliche und weniger prunkvolle Szenerien und Kostüme zu entwerfen und als Helfer des Regisseurs eine bildliche Interpretation der dramatischen Vorlage zu liefern. Die Trennung vom literarischen Theater, 1920 vollzogen, erwies sich nun als endgültig; für Stern gab es keinen Weg zurück.

Es war kein Zufall, wenn wir von den Schicksalsschlägen absehen, auf die Stern keinen Einfluß hatte und denen er nicht ausweichen konnte, daß er bis 1920 bei Reinhardt und danach als Revue-Ausstatter bühnenbildnerische Spitzenleistungen vollbrachte. Denn: Wie das Theater Max Reinhardts die letzte und großartigste Ausformung der Bühnentradition des 19. Jahrhunderts war, wurzelte auch die Revue zwischen den Weltkriegen, an der Stern mitarbeitete, in der Vergangenheit. Und Stern, wir sahen es, blieb zeit seines Lebens dem 19. Jahrhundert verhaftet - als Impressionist und als Eklektiker.

Geht man von den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen aus, dann war Stern gleichermaßen für Reinhardt und Charell disponiert. Die ganz ihm eigene Begabung, in der ein feines Gespür für das Theater und das dem Theater Angemessene, perfekte Beherrschung der Bühnentechnik, Vielseitigkeit, Wandlungsfähigkeit und hohe künstlerische Disziplin vereinigt waren, befähigten Stern, zwei prinzipiell verschiedenen Theateraufgaben gerecht zu werden. Er verstand es, seine Entwürfe einer Interpretation unterzuordnen, sie bildhaft zu machen, und konnte ebenso Dekorationen erstellen, die eine zauberische Welt auf der Bühne schufen und dominierender Bestandteil einer Aufführung wurden.

Unterschlägt man einen (das bedeutet: den zweiten) Teil des Sternschen Theaterschaffens, wird man Stern nicht gerecht; denn erst im ganzen Werk wird seine vielfältige Begabung evident, zeigt sich das breite Spektrum seines Könnens. Die Entwürfe für die Revue sind nicht weniger wert, bloß weil sie der Volksbelustigung dienten; Stern hat sie mit der gleichen Gewissenhaftigkeit und Verantwortung erarbei-

tet wie die Inszenierungen für Reinhardt.

Am Ende seines Lebens konnte Stern auf ein stolzes Werk zurückblicken und auf ein Leben voller Tragik. Er, der Millionen von Theaterbesuchern unvergeßliche Abende bereitet hatte, der einen Höhepunkt der Bühnenbildnerei geschaffen und das Berliner Theaterleben lange Zeit wesentlich mitgeprägt hatte, erntete Verfemung und Vertreibung, der Lohn war existenzielle Not. Er, der nicht in die Auseinandersetzungen der Zeit verwickelt war, weil er seine Ruhe in der Vergangenheit fand, wurde das Opfer einer barbarischen Politik, wurde aus der deutschen Theatergeschichte getilgt. Doch die Spuren, die Ernst Stern darin hinterlassen hat, sind zu tief und zu bedeutend, als daß sie verwischt werden könnten. Ernst Stern hat Theatergeschichte gemacht, sein Platz darin und sein Rang sind unbestreitbar.

ANMERKUNGEN

1) Die Arbeiten Theodor W. Adornos, die sich kritisch mit der Kulturindustrie befassen, enthalten allgemeine und grundlegende Ansatzpunkte; doch das spezifische Phänomen Revue als eine Form des Unterhaltungstheaters wird auch in ihnen nicht analysiert.
2) Die englische Übersetzung "My Life my Stage" erschien 1951 in London, ein Teil der deutschen Originalfassung, "Bühnenbildner bei Max Reinhardt", 1955 in Berlin.
3) Bei der Wiedergabe biographischer Details stützte ich mich, wenn keine anderen Quellen angegeben sind, auf Sterns Memoiren.
4) Nicht zu verwechseln mit dem zeitgenössischen Bühnenbildner Ernst Erich Stern, der vorwiegend in München arbeitete. In dieser Hinsicht ist nicht einmal das Deutsche Bühnenjahrbuch immer zuverlässig.
5) Dieses Datum teilte mir Sterns Tochter mit. In Lexika und Sammelbänden finden sich verschiedene Daten (zwischen 23.3. und 1.4.), die möglicherweise von Stern selbst kolportiert worden sind. Mehrmals findet sich in seinen Tagebüchern kurz vor oder nach dem 1. April die Bemerkung, irgendwann in der vergangenen Woche müsse er wohl Geburtstag gehabt haben. Allgemein war sein Gedächtnis für Zahlen und Daten sehr unzuverlässig.
6) Stern, Leben, S. 9.
7) Stern, Kurzbiographie, S. 132.
8) Ewers, Cabaret, S. 45 f.
9) Stern, Leben, S. 28.
10) Stern, Kurzbiographie, S. 132.
11) In: Kunst und Künstler; 15. Jg., Heft 9, Juni 1917, S. 447.
12) Abgebildet in: Deutsche Kunst und Dekoration; 31. Jg., 1928, Bd. 62, S. 91.
13) Goetz, Ernst Stern, S. 97.
14) Goetz, Ernst Stern, S. 99.
15) Goetz, Ernst Stern, S. 103.

16) Voos, Hermann, in: Cicerone; 1. Jg., 1909, Heft 2, S.63.
17) Abgebildet in: Deutsche Kunst und Dekoration; 10. Jg., 1906/07, Bd. 19, S. 494.
18) Goetz, Ernst Stern, S. 104.
19) Voss, H., in: Cicerone; 11. Jg., 1919, Heft 11, S.245.
20) Abgebildet in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst; 6.Jg., 1921/22, S. 144-148.
21) The Times, London, 5.4.1939.
22) Goetz, Ernst Stern, S. 106.
23) de Fries, Don Juan, S. 143.
24) Goetz, Ernst Stern, S. 106.
25) Winterstein, Leben, Bd. 2, S. 152 f.
26) Rothe, Max Reinhardt, S. 34 f.
27) Herald: Das Entstehen einer Inszenierung, in: Reinhardt-Bühne, S. 22.
28) Stern, Leben, S. 40.
29) Epstein, Max Reinhardt, S. 155 f.
30) Stern, Probe bei Reinhardt, S. 300.
31) Pazaurek, Ernst Stern, S. 84.
32) Figurinen in der Sammlung Niessen (Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln).
33) Stern, Probe bei Reinhardt, S. 304.
34) Es gibt sonst nirgends einen Hinweis darauf, daß Stern zu "Des Meeres und der Liebe Wellen" die Kostüme entworfen hat. Entweder meinte Stern in seiner Tagebuchnotiz Sonderanfertigungen für die Protagonisten, oder er hat (was meines Erachtens wahrscheinlicher ist) Kostüme aus dem Fundus für dieses Drama herrichten lassen. Deshalb wohl wurde sein Name nicht auf dem Theaterzettel genannt.
35) Bernauer, Theater, S. 228.
36) Bernauer, Theater, S. 229.
37) Stern, Leben, S. 48.
38) Tagebuch, 6.5.1907.
39) Berliner Tageblatt, 5.5.1907.
40) Berliner Tageblatt, 6.5.1907.
41) Vossische Zeitung, Berlin, 4.5.1907.
42) Berliner Tageblatt, 4.5.1907.

43) Berliner Tageblatt, 10.12.1907.
44) Vossische Zeitung, 10.12.1907.
45) Tagebuch, 25.12.1907.
26) Stern, Leben, S. 43 ff.
47) Stern, Leben, S. 43.
48) Stern, Leben, S. 46.
49) Epstein, Max Reinhardt, S. 107 f.
50) Karikaturen vom Probenbetrieb im Londoner Nachlaß (im Besitz von Sterns Tochter).
51) Berliner Tageblatt, 28.2.1908.
52) Berliner Tageblatt, 22.10.1908.
53) Stern, Leben, S. 49 f.
54) Stern, Leben, S. 50.
55) In der Sammlung Niessen.
56) Im Besitz der Deutschen Akademie der Künste Berlin.
57) Stern, Leben, S. 76 und Premierenkritiken.
58) Berliner Tageblatt, 15.11.1908.
59) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 64.
60) Stern, Leben, S. 72.
61) In der Sammlung Niessen.
62) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 58.
63) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 59.
64) Monty Jacobs in: Berliner Tageblatt, 11.11.1908.
65) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 59.
66) Winterstein, Leben, Bd. 2, S. 277.
67) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 59.
68) Ihering, Regie, S. 137.
69) Vgl. Craig, Theatre, S. 20 ff.; Bühnengestaltung zu "Macbeth".
70) Grohmann, Künstlertheater, S. 3 ff.
71) Allgemeine Zeitung, München, 11.6.1910; zitiert nach: Grohmann, Künstlertheater, S. 99 f.
72) Grohmann, Künstlertheater, S. 102.
73) Grohmann, Künstlertheater, S. 103 und Aufführungskritiken.
74) Grohmann, Künstlertheater, S. 106.
75) Augsburger Postzeitung, zitiert nach: Berliner Tageblatt, 21.7.1911.

76) Grohmann, Künstlertheater, S. 85.
77) Berliner Tageblatt, 8.10.1910.
78) Stern, Life, S. 172 und Aufführungskritiken. Entwürfe (die irrtümlich der Londoner Aufführung zugeschrieben werden) im Victoria & Albert Museum, London.
79) Stern, Leben, S. 53 ff.
80) Stern, Leben, S. 53.
81) Berliner Tageblatt, 25.4.1910.
82) Stern, Leben, S. 55 f. und Londoner Rezensionen.
83) Le Gaulois, Paris, 26.5.1912.
84) Münchner Neueste Nachrichten, 19.8.1910.
85) In der Sammlung Niessen.
86) Stern, Chinoiserie, S. 85.
87) Berliner Tageblatt, 28.10.1911.
88) Jacobsohn, Jahr der Bühne I, S. 65 f.
89) Stern, Leben, S. 82 f.
90) Stern,Leben, S. 82-87 und Stern, Penthesilea in: Reinhardt-Bühne, S. 79-85.
91) In der Sammlung Niessen.
92) Stern, Penthesilea, S. 79.
93) Stern, Penthesilea, S. 81.
94) Stern, Penthesilea, S. 82.
95) Jacobsohn, Jahr der Bühne I, S. 25.
96) Nach übereinstimmender Auskunft der Berliner Premierenkritiken.
97) Stern, Leben, S. 84 f.
98) Stern, Leben, S. 85 f.
99) Jacobsohn, Jahr der Bühne I, S. 27.
100) Stern, Leben, S. 58.
101) Stern, Leben, S. 59.
102) Ein Entwurfblatt (Totalansicht) in der Sammlung Niessen, wenige Figurinen im Londoner Nachlaß.
103) Stern, Leben, S. 59.
104) Dies ist einer der Fälle, in denen ein Kritiker alle Anstrengungen und Verdienste für eine Aufführung allein dem Regisseur (Reinhardt) zuschreibt, ohne den geringsten Beweis dafür zu erbringen. Der prominente Name Reinhardt steht gleichsam pars pro toto, in diesem Fall auch für den des Ausstattungsleiters (Stern).

105) Berliner Tageblatt, 27.12.1911.
106) Vgl. Stern, Leben, S. 58-68, Entwürfe (wenige in der Sammlung Niessen) und Zeitungsrezensionen (London und Berlin).
107) Vgl. die Beschreibung der Halle in: Berg, Jahrhundertfestspiel, S. 208 ff. und Aufführungskritiken.
108) Berg, Jahrhundertfestspiel, S. 211.
109) Erich Freund in: Die Schaubühne, 9. Jg., 1913, Bd. 1, S. 647.
110) Im Londoner Nachlaß und in der Sammlung Niessen.
111) Stern, Leben, S. 96.
112) Für den Theaterverlag Adolf Fürstner, Berlin, Paris.
113) Stern, Leben, S. 97.
114) Stern, Leben, S. 98 f.
115) Vgl. die Aufführungskritiken, besonders Berliner Tageblatt, 20.10.1912.
116) Niessen, Max Reinhardt, S. 15 f.
117) Stern, Leben, S. 28 f. und 33, sowie Niessen, Max Reinhardt, S. 35.
118) Stern, Shakespeare, S. 1137 f.
119) Berliner Tageblatt, 12.12.1910.
120) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 197.
121) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 198.
122) Berliner Tageblatt, 12.12.1910.
123) Stern, Shakespeare, S. 1138.
124) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 198.
125) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 198 f.
126) Stern, Shakespeare, S. 1138.
127) Stucki, Shakespeare, S. 144.
128) Vgl. Drehbühnengrundriß, Abb. 43.
129) Stucki, Max Reinhardt, S. 144.
130) Jacobsohn, Jahr der Bühne II, S. 42.
131) Anderslautende Angaben Niessens, in: Niessen, Max Reinhardt, S. 22, beruhen auf einem Rechenfehler.
132) Heinz Herald in: Das junge Deutschland; 1. Jg., 1918, S. 319.
133) Beschreibung nach nicht sehr reichhaltigen Entwürfen in der Sammlung Niessen und Berichten von der Aufführ-

rung. Vor allem: Herald in: Das junge Deutschland; 1.Jg., 1918, S. 318 f. und Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 98 ff. und Jahr der Bühne VIII, S. 165.

134) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 98.

135) Herald in: Das junge Deutschland; 1. Jg., 1918, S. 319.

136) Stern, Romeo und Julia.

137) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 23.

138) Stern, Romeo und Julia.

139) Stern, Leben, S. 48.

140) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 158.

141) In der Sammlung Niessen.

142) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 158.

143) Hiervon und von den anderen Hauptszenen Entwürfe im Londoner Nachlaß.

144) Grohmann, Künstlertheater, S. 74.

145) Beschreibung nach lückenhaften Entwürfen in der Sammlung Niessen und Aufführungskritiken.

146) Jacobsohn, Max Reinhardt, S. 54.

147) Jacobsohn, Jahr der Bühne III, S. 87 f.

148) Vgl. Grohmann, Künstlertheater, Abb. 20.

149) Entwürfe in der Sammlung Niessen.

150) Stern, Leben, S. 115 f.

151) Stern, Leben, S. 116.

152) Heinz Herald in: Reinhardt-Bühne, S. 15 f. und S. 23 ff.

153) Großmann, Macbeth-Regiebuch.

154) Stucki, Max Reinhardt, S. 165-174.

155) Die Rekonstruktion stützt sich in erster Linie auf Entwürfe in der Sammlung Niessen, Aufführungskritiken, die ausführliche Beschreibung Heralds in: Reinhardt-Bühne sowie auf das Regiebuch.

156) Jacobsohn, Jahr der Bühne V, S. 139.

157) Stern, Leben, S. 114.

158) Craig, Theatre, S. 20.

159) Das Manuskript ging verloren.

160) Berliner Börsen-Courier, 26.9.1914.

161) Berliner Tageblatt, 26.9.1914.

162) Szenen- und Kostümentwürfe fast vollständig in der Sammlung Niessen.

163) Stern, Leben, S. 106 und Stern, Life, S. 29.
164) Stern, Leben, S. 106.
165) Jacobsohn, Jahr der Bühne IV, S. 20 f.
166) Jacobsohn, Jahr der Bühne VII, S. 127.
167) Jacobsohn, Jahr der Bühne IV, S. 168.
168) Entwürfe im Londoner Nachlaß.
169) Oskar Bie in: Berliner Börsen-Courier, 28.12.1915.
170) Entwurf in der Sammlung Niessen.
171) Szenenentwürfe vollständig im Londoner Nachlaß.
172) Stern, Leben, S. 119 ff.
173) Stern, Leben, S. 121 f.
174) Szenenentwürfe und Figurinen in der Sammlung Niessen.
175) Epstein, Max Reinhardt, S. 187.
176) Jacobsohn in: Die Schaubühne; 13. Jg., 26.4.1917.
177) Epstein, Max Reinhardt, S. 187.
178) Einige Szenenentwürfe in der Sammlung Niessen.
179) Stern, Leben, S. 124 f.
180) Von den Szenen- und Kostümentwürfen blieb nichts erhalten. Die Rekonstruktion stützt sich im wesentlichen auf Sterns Erinnerungen, den Aufsatz von Heinz Herald in: Reinhardt-Bühne und auf Kritiken von der Aufführung, die in diesem Fall meist sehr ausführlich auf das Optische der Inszenierung eingingen.
181) Heinz Herald in: Reinhardt-Bühne, S. 87.
182) Niessen, Max Reinhardt, S. 40.
183) In Berlin vor allem in dem 1919 gegründeten Theater "Tribüne", in dem der Regisseur Karlheinz Martin fast sämtliche expressionistischen Dramen von Belang aufführte.
184) Karl Otten: Schrei und Bekenntnis; Darmstadt, Berlin, Neuwied (1959), S. 9 f.
185) Otten, Schrei und Bekenntnis, S. 7.
186) Jacobsohn, Jahr der Bühne VIII, S. 216.
187) Ihering, Reinhardt-Brecht, Bd. 1, S. 78.
188) Niessen, Max Reinhardt, S. 40 und Aufführungskritiken.
189) Berliner Tageblatt, 28.4.1919.
190) Jacobsohn, Jahr der Bühne VIII, S. 216.

191) Vossische Zeitung, 28.4.1919.
192) Max Herrmann-Neiße in: Das Kunstblatt; 3. Jg., 1919, S. 189 f.
193) Zitiert nach Jacobsohn, Jahr der Bühne VIII, S. 221.
194) Berliner Tageblatt, 26.5.1919.
195) Monty Jacobs in: Vossische Zeitung, 26.5.1919.
196) Berliner Tageblatt, 26.5.1919.
197) Entwürfe in der Sammlung Niessen.
198) Die Beschreibung stützt sich auf einige Entwürfe im Londoner Nachlaß und auf Zeitungskritiken.
199) Entwürfe im Londoner Nachlaß.
200) Ihering, Reinhardt-Brecht, Bd. 1, S. 141.
201) Stern, Leben, S. 129-131.
202) Stern, Leben, S. 130.
203) Stern, Leben, S. 131 f.
204) Stefan Großmann in: Vossische Zeitung, 19.1.1920.
205) Baumgarten, Zirkus Reinhardt, S. 73.
206) Vossische Zeitung, 19.1.1920.
207) Berliner Tageblatt, 19.1.1920.
208) Jacobsohn, Jahr der Bühne IX, S. 79.
209) Vossische Zeitung, 16.2.1920.
210) Dekorationsentwürfe in der Sammlung Niessen.
211) Szenen-und Kostümentwürfe reichhaltig im Londoner Nachlaß.
212) Vossische Zeitung, 25.9.1920.
213) Vossische Zeitung, 12.6.1920.
214) Diese Jahreszahl erhielt ich von Sterns Tochter. Sterns eigene Angabe (1925 in: Life, S. 247) scheint mir wegen seiner häufigen Unsicherheit bei Datierungen weniger glaubwürdig. Vgl. Anm. 5. Nachforschungen meinerseits blieben ergebnislos.
215) Stern, Life, S. 194 f.
216) Im Londoner Nachlaß.
217) Stern, Life, S. 245.
218) Entwürfe und Photographien im Londoner Nachlaß.
219) Stern, Life, S. 286 ff.
220) Szenenentwürfe im Londoner Nachlaß.
221) Stern, Life, S. 226.

222) Szenenentwürfe im Londoner Nachlaß.
223) Stern, Life, S. 222-225.
224) Szenen- und Kostümentwürfe fast vollständig im Londoner Nachlaß.
225) Stern, Life, S. 224 f.
226) Im Dumont-Lindemann-Archiv, Düsseldorf.
227) Vgl. die gründliche Monographie: Manfred Linke: Gustav Lindemann, Regisseur am Düsseldorfer Schauspielhaus, Düsseldorf 1969.
228) Goethe, Faust II, Vers 2024.
229) Goethe, Faust II, Vers 2034 f.
230) Im Londoner Nachlaß.
231) Stern, Life, S. 181-183.
232) Stern, Life, S. 183.
233) Stern, Life, S. 184 ff.
234) Stern, Life, S. 177.
235) Im Londoner Nachlaß.
236) Stern, Life, S. 240-243.
237) Entwürfe im Londoner Nachlaß, in dem sich der weitaus größte Teil der erhaltenen Revue-Entwürfe von Stern befindet.
238) Vossische Zeitung, 23.10.1924.
239) Entwürfe im Londoner Nachlaß.
240) Teil einer Produktion für die Berliner Skala; Entwürfe dazu im Londoner Nachlaß.
241) Adorno, Eingriffe, S. 60.
242) Die meisten Entwürfe zum "Weißen Rößl" befinden sich in der Mander-Mitcheson Collection in London, wenige Blätter im Victoria & Albert Museum und in der Sammlung Niessen. Durchpauskopien der Figurinen zur Berliner Aufführung finden sich im Londoner Nachlaß.
243) Stern, Life, S. 204.
244) Im Londoner Nachlaß.
245) Stern, Life, S. 248.
246) The Times, London, 10.1.1931.
247) The Daily Mail, London, 10.1.1931.
248) Entwurf im Londoner Nachlaß.
249) Vossische Zeitung, 23.10.1924.

250) Entwürfe im Londoner Nachlaß.
251) The Sunday Times, London, 9.2.1936.
252) Szenenentwurf im Londoner Nachlaß.
253) Vossische Zeitung, 3.5.1928.
254) Vorentwürfe im Londoner Nachlaß.
255) Vossische Zeitung, 2.9.1929.
256) Stern, Life, S. 190.
257) Stern, Life, S. 189.
258) Stern, Life, S. 191.
259) Entwürfe im Londoner Nachlaß. Vgl.: Kranich, Bühnentechnik, Bd. 2, S. 305, Abb. 146 und Stern, Life, S. 208.
260) Kranich, Bühnentechnik, Bd. 2, S. 306.
261) Vgl. Anm. 242.
262) Stern, Life, S. 204 f.
263) Vossische Zeitung, 10.11.1930.
264) The Sunday Times, London, 12.4.1931.
265) The Daily News, New York, 2.10.1936.
266) The New York Post, 2.10.1936.
267) The New York Herald Tribune, 2.10.1936.
268) Stern, Life, S. 196 und Aufführungskritiken.
269) Szenen- und Kostümentwürfe im Londoner Nachlaß und in der Mander-Mitcheson Collection, London.
270) Im Londoner Nachlaß.
271) Entwurfblatt im Londoner Nachlaß.
272) Entwurfblatt im Victoria & Albert Museum, London.
273) Wenige Entwurfblätter im Victoria & Albert Museum.
274) The Punch, London, 1.6.1936, S. 611.
275) Vossische Zeitung, 1.9.1929.
276) The Daily Mail, London, 10.1.1931.
277) Stern, Life, S. 207.
278) Evening News, London, 25.5.1932.
279) Vossische Zeitung, 4.9.1928.
280) Entwurf im Londoner Nachlaß.
281) Evening News, London, 25.5.1932.
282) The Tatler, London, Nr. 1616, 15.6.1932.
283) Vossische Zeitung, 1.9.1929.
284) Entwürfe im Londoner Nachlaß.

285) Beschreibung nach Entwürfen und Szenenphotos im Londoner Nachlaß.
286) The Sunday Times, London, 9.2.1936.
287) Entwürfe in der Mander-Mitcheson Collection und im Victoria & Albert Museum, London.
288) Beschreibung nach Aufführungskritiken. Figurinen mit ausführlichen Erläuterungen über Kostümdetails im Londoner Nachlaß.
289) Szenenentwürfe und Figurinen (lückenhaft) im Londoner Nachlaß und im Victoria & Albert Museum, London.
290) Stern, Life, S. 246.
291) Szenen- und Kostümentwürfe in der Mander-Mitcheson Collection, London.
292) Szenen- und Kostümentwürfe im Londoner Nachlaß.
293) Stern, Leben, S. 32.
294) Stern, Leben, S. 48.
295) Fleischmann, Max Reinhardt, S. 128.
296) Pazaurek, Ernst Stern, S. 88.
297) Stahl, Ernst Stern, S. 234.
298) Mertz, Bühnenbild, S. 51.
299) Goetz, Ernst Stern, S. 101.
300) Ihering, Ernst Stern, S. 79.
301) Stern, Leben, S. 32.
302) Stern, Leben, S. 91.
303) Jacobsohn, Jahr der Bühne VIII, S. 165.
304) Fritz Stahl: Ernst Stern und die neue Bühnenbildkunst, in: Velhagen & Klasings Monatshefte; 26. Jg., 19111/12, Bd. 2, S. 225-239.
305) Herbert Ihering: Ernst Stern, in: Regisseure und Bühnenmaler; Berlin 1921, S. 77-80.
306) Stahl, Ernst Stern, S. 233 f.
307) Stahl, Ernst Stern, S. 226.
308) Ihering, Ernst Stern, S. 77 f.
309) Ihering, Ernst Stern, S. 79.
310) Ihering, Regie, S. 137.
311) Knudsen, Bühnenbilder, S. 98.
312) Ihering, Ernst Stern, S. 77.

WERKVERZEICHNIS

Theaterinszenierungen

In dieser Aufstellung werden folgende spezielle Abkürzungen benutzt:

Bb = Bühnenbild
DTh = Deutsches Theater
GrS = Großes Schauspielhaus
K = Kammerspiele
KlS = Kleines Schauspielhaus
Kst = Kostüme
KTh = Künstlertheater
R = Regie
VB = Volksbühne

Wenn nicht anders angegeben, hatten die Inszenierungen in Berlin Premiere. In der Regel hat Stern sowohl Szenerien- als auch Kostüme für eine Aufführung entworfen; wenn nicht, habe ich das besonders vermerkt.

11.2.1904 München Schauspielhaus, Emanuel von Bodmann DIE KRONE, nur Kst
13.5.1906 Neues Theater, Offenbach ORPHEUS IN DER UNTERWELT, R Max Reinhardt
17.10.1906 DTh, Leo Greiner DER LIEBESKÖNIG, R Emil Milan
6.12.1906 K, Shaw MENSCH UND ÜBERMENSCH, R Rudolf Bernauer
4.1.1907 DTh, Goethe DIE GESCHWISTER, R Felix Hollaender
8.3.1907 DTh, Gogol DER REVISOR, R Bernauer
19.3.1907 DTh, Schalom Asch DER GOTT DER RACHE, R Efraim Frisch
25.3.1907 K, Ibsen KOMÖDIE DER LIEBE, R Hermann Bahr, nur Kst, Bb Gustav Knina
25.4.1907 DTh, Gustav Raeder ROBERT UND BERTRAM, R Berthold Held
3.5.1907 K, Hebbel GYGES UND SEIN RING, R Milan
8.6.1907 DTh, Emil Pohl DER JONGLEUR, R Bernauer
19.9.1907 K, Schnitzler LIEBELEI, R Bernauer
17.10.1907 DTh, Shakespeare WAS IHR WOLLT, R Reinhardt, nur Kst, Bb Knina

26.10.1907 K, Grillparzer ESTHER, R Held, Goldoni DER DIENER ZWEIER HERREN, R Bernauer

9.12.1907 K, Carl Vollmoeller CATHARINA GRÄFIN VON ARMAGNAC UND IHRE BEIDEN LIEBHABER, R Milan

20.12.1907 K, Calderon DER ARZT SEINER EHRE, R Albert Steinrüc

23.1.1908 K, Emil Strauß HOCHZEIT, R Hollaender

27.2.1908 K, Aristophanes LYSISTRATA, R Reinhardt

30.3.1908 K, Hofmannsthal DER TOR UND DER TOD, R Reinhardt

16.5.1908 DTh, Herbert Eulenberg ULRICH FÜRST VON WALDECK, R Milan

25.8.1908 DTh, Grillparzer MEDEA, R Woldemar Runge

14.9.1908 K, Wolfgang von Gersdorff TERAKOYA und KIMIKO, R Runge

16.10.1908 K, Goethe CLAVIGO, R Reinhardt

21.10.1908 DTh, Schiller DIE VERSCHWÖRUNG DES FIESKO ZU GENUA, R Hollaender

30.10.1908 K, Gogol EINE HEIRATSGESCHICHTE, R Runge

14.11.1908 DTh, Johann Nestroy REVOLUTION IN KRÄHWINKEL, R Reinhardt

29.1.1909 DTh, Alexander Bródy DIE LEHRERIN, R Reinhardt

25.4.1909 K, Josef Ruederer WOLKENKUCKUCKSHEIM, R Reinhardt

2.7.1909 München KTh, Aristophanes LYSISTRATA, R Reinhardt

17.9.1909 München KTh, Nestroy REVOLUTION IN KRÄHWINKEL, R Reinhardt

16.10.1909 DTh, Shakespeare HAMLET, R Reinhardt, unter Verwendung der Entwürfe Fritz Erlers für KTh

5.11.1909 K, Shaw MAJOR BARBARA, R Hollaender, nur Kst, Bb Knina

10.11.1909 DTh, Schiller DON CARLOS, R Reinhardt

15.12.1909 DTh, Shakespeare DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG, R Reinhardt

19.1.1910 DTh, André Rivoire DER GUTE KÖNIG DAGOBERT, R Hollaender

21.1.1910 K, Eulenberg DER NATÜRLICHE VATER, R Held

11.2.1910 DTh, Hofmannsthal CHRISTINAS HEIMREISE, R Reinhardt

25.2.1910 DTh, Hebbel JUDITH, R Reinhardt, unter Verwendung der Entwürfe von Julius Diez für KTh, Neueinstu-

dierung 8.3.1917 DTh

30.3.1910 K, Eduard Stucken GAWAN, R Eduard von Winterstein

24.4.1910 K, Friedrich Freska SUMURUN, R Reinhardt, 21.8.1911 London Coliseum, 24.5.1912 Paris Théâtre de Vaudeville

17.8.1910 München Kth, Freska SUMURUN, R Reinhardt

20.9.1910 München KTh, Molière DIE HEIRAT WIDER WILLEN, Shakespeare KOMÖDIE DER IRRUNGEN, R Reinhardt, 7.10.1910 Übernahme K

23.9.1910 K, Emil Verhaeren DAS KLOSTER, R Hollaender

25.9.1910 München Musikfesthalle, Sophokles KÖNIG ÖDIPUS, R Reinhardt, nur Kst, Bb Franz Geiger

20.10.1910 DTh, Ludwig Fulda HERR UND DIENER, R Hollaender

18.11.1910 K, Alfred Capus DER VERWUNDETE VOGEL, R Reinhardt, nur Kst, Bb Knina

24.11.1910 DTh, Shakespeare HAMLET, R Reinhardt

8.12.1910 K, Alfred Capus EIN ENGEL, R Hollaender

10.12.1910 DTh, Shakespeare OTHELLO, R Reinhardt, Neueinstudierungen 19.5.1914 DTh, 15.2.1917 DTh

31.12.1910 DTh, Nestroy DER BÖSE GEIST LUMPAZIVAGABUNDUS, R Reinhardt

3.1.1911 K, Stucken LANZELOT, R Winterstein

15.3.1911 DTh, Goethe FAUST II, R Reinhardt, nur Kst, Bb Alfred Roller

24.5.1911 DTh, Josef Katona BANKBAN, R Reinhardt

30.6.1911 München KTh, Offenbach DIE SCHÖNE HELENA, R Reinhardt

2.9.1911 München Musikfesthalle, Offenbach ORPHEUS IN DER UNTERWELT, R Reinhardt.

9.9.1911 K, Stucken LANVAL, R Winterstein

23.9.1911 DTh, Kleist PENTHESILEA, R Hollaender

5.10.1911 K, Wilhelm von Scholz VERTAUSCHTE SEELEN, R Winterstein

27.10.1911 DTh, Gozzi/Vollmoeller TURANDOT, R Reinhardt, 25.1.1913 London St.James's Theatre

7.11.1911 Zirkus Schumann, Sophokles KÖNIG ÖDIPUS, R Reinhardt, nur Kst, Bb Roller

9.11.1911 K, Lessing NATHAN DER WEISE, R Hollaender

23.12.1911 London Olympia Hall, Vollmoeller THE MIRACLE, R Reinhardt

13.1.1912 DTh, Ferdinand Schmidtbonn DER ZORN DES ACHILLES, R Hollaender

23.2.1912 DTh, Shakespeare VIEL LÄRM UM NICHTS, R Reinhardt Neueinstudierungen 21.11.1913 DTh, 15.1.1916 VB

19.3.1912 K, Victor Arnold HERROTS LETZTES ABENTEUER, R Victor Arnold

13.4.1912 DTh, Molière GEORGE DANDIN, R Reinhardt

7.5.1912 K, André Rivoire und Lucien Besnard MEIN FREUND TEDDY, R Hollaender

7.6.1912 München KTh, Edward Knobloch KISMET, R Alfred Hal

13.9.1912 DTh, Carl Sternheim DON JUAN, R Hollaender

12.10.1912 DTh, Shakespeare KÖNIG HEINRICH DER VIERTE, 1.Tei R Reinhardt, ,Neueinstudierung 11.2.1914 DTh

18.10.1912 DTh, Shakespeare KÖNIG HEINRICH DER VIERTE, 2.Tei R Reinhardt, Neueinstudierung 20.2.1914 DTh

25.10.1912 Stuttgart Königliches Hoftheater, Molière/Hofmann thal/ Richard Strauß, DER BÜRGER ALS EDELMANN/ ARIADNE AUF NAXOS, R Reinhardt

23.12.1912 DTh, Maurice Maeterlinck DER BLAUE VOGEL, R Rein- hardt

4.4.1913 K, Sacha Guitry DIE EINNAHME VON BERG-OP-ZOOM, R Richard Ordynski

31.5.1913 Breslau Jahrhundertfesthalle, Hauptmann FESTSPIEL IN DEUTSCHEN REIMEN, R Reinhardt

29.8.1913 K, Vollmoeller VENEZIANISCHES ABENTEUER EINES JUNGEN MANNES, R Reinhardt, Strindberg DER STÄRKE R Held

27.9.1913 DTh, Goethe TORQUATO TASSO, R Reinhardt

24.10.1913 K, Schmidtbonn DER VERLOHRENE SOHN, R Reinhardt

31.10.1913 DTh, Lessing EMILIA GALOTTI, R Reinhardt

14.11.1913 DTh, Shakespeare EIN SOMMERNACHTSTRAUM, R Reinhar

25.11.1913 K, Shaw ANDROCLUS UND DER LÖWE, R Ordynski

1.12.1913 DTh, Shakespeare HAMLET, R Reinhardt

15.12.1913 DTh, Shakespeare DER KAUFMANN VON VENEDIG, R Rei hardt, Neueinstudierung 15.9.1915 VB

5.1.'1[illegible] DTL, Shakespeare KÖNIG LEAR, R Reinhardt, Neuinszenierung 7.5.'1[illegible], R Karl Heine,nach Entwürfen von Carl Orschinka

2.[illegible].'1[illegible] DTL, Shakespeare KOMÖDIE UND IDYLL, R Reinhardt, Neuinszenierung 2.4.'1[illegible] T2

3.1.'1[illegible] DTL, Shakespeare WAS IHR WOLLT, R Reinhardt

[illegible].4.'1[illegible] K, Strindberg SCHEITERHAUFEN, R Reinhardt

12.4.'1[illegible] Zirkus Busch, Vollmoeller DAS MIRAKEL, R Reinhardt

2.5.'1[illegible] DTL, Carl Sternheim SCHUH DES GLÜCKS, R Hollaender

23.5.'1[illegible] DTL Schnitzler [illegible] '9'4 , R Reinhardt

23.9.'1[illegible] DTL, Schiller WALLENSTEINS LAGER, R Reinhardt

2.11.'1[illegible] DTL, Schiller DIE PICCOLOMINI, R Reinhardt

3.11.'1[illegible] DTL, Schiller WALLENSTEINS TOD, R Reinhardt

[illegible].11.'1[illegible] K, August von Kotzebue DIE DEUTSCHEN KLEINSTÄDTER, R Reinhardt

1.12.'1[illegible] DTL, Hebbel GENOVEVA, R Hollaender, mus Kat, Bühne

12.1.'1[illegible] DTL, Ferdinand Raimund ALPENKÖNIG, R Reinhardt

2.1.'1[illegible] DTL, Hauptmann SCHLUCK UND JAU, R Reinhardt

27.5.'1[illegible] DTL, Goethe DIE MITSCHULDIGEN und DAS JAHRMARKTFEST ZU PLUNDERSWEILERN, R Reinhardt

2.11.'1[illegible] TE, Shakespeare DER STURM, R Reinhardt

27.11.'1[illegible] K, Strindberg DER VATER, R Hollaender

23.12.'1[illegible] DTL, Schiller MARIA STUART, R Reinhardt, Neuinszenierung 12.3.'1[illegible] DTL

[illegible].12.'1[illegible] TE, Vollmoeller DAS MIRAKEL, R Reinhardt, mus Bühne Kat Heinrich Lefler

27.12.'1[illegible] DTL, Otto Falckenberg DIE STEINE VON RATTELDEY, R Reinhardt

12.1.'1[illegible] DTL, Raimund DER VERSCHWENDER, R Reinhardt

[illegible].1.'1[illegible] K, Hebbel GYGES UND SEIN RING, R Hollaender

5.2.'1[illegible] TE, Offenbach HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN, R Reinhardt Neuinszenierung 2[illegible].11.'1[illegible] T1

23.2.'1[illegible] DTL, Shakespeare MACBETH, R Reinhardt

[illegible].3.'1[illegible] K, Molière DER EINGEBILDETE KRANKE, R Reinhardt

[illegible].3.'1[illegible] K, Marc Jean Philippe Barma VOR SECHS UHR ABENDS, R Reinhardt

21.3.1916 VB, Ludwig Anzengruber DOPPELSELBSTMORD, R Held
18.4.1916 VB, David Kalisch und August Weihrauch DIE MOTTENBURGER, R Held
26.4.1916 DTh, Hofmannsthal/Mozart DIE GRÜNE FLÖTE, R Reinhardt, Choreographie Gyda Christensen, 25.12. 1916 Wintergarten
26.4.1916 DTh, Molière DIE LÄSTIGEN, R Reinhardt
22.9.1916 VB, Strindberg MEISTER OLAF, R Gregori
13.10.1916 DTh, Lenz DIE SOLDATEN, R Reinhardt
17.11.1916 DTh, Schiller KABALE UND LIEBE, R Reinhardt
15.12.1916 DTh, Büchner DANTONS TOD, R Reinhardt
31.12.1916 DTh, Beaumarchais FIGAROS HOCHZEIT, R Reinhardt
1.2.1917 Wintergarten, Stern/Bizet LILLEBILS HOCHZEITSREIS R Stern
10.2.1917 VB, Grillparzer WEH DEM DER LÜGT, R Gregori
14.3.1917 DTh, Ibsen JOHN GABRIEL BORKMANN, R Reinhardt
2.4.1917 K, Molnar FASCHING, R Hollaender, nur Kst, Bb Knina
16.4.1917 DTh, Molière DER GEIZIGE, R Reinhardt
20.4.1917 VB, Karl Schönherr VOLK IN NOT, R Reinhardt
11.5.1917 VB, Hauptmann ELGA, R Gregori
13.7.1917 DTh, Robert Misch/Franz Cornelius DER KLEINE NAPOLEON, R Gregori
16.8.1917 Wintergarten, Vollmoeller EINE VENEZIANISCHE NACHT, R Reinhardt
17.10.1917 DTh, Hauptmann WINTERBALLADE, R Reinhardt
9.11.1917 DTh, Schiller DON CARLOS, R Reinhardt
23.12.1917 DTh, Sorge DER BETTLER, R Reinhardt
25.1.1918 VB, Kleist DIE HERMANNSSCHLACHT, R Reinhardt
9.2.1918 DTh, Tolstoi DIE MACHT DER FINSTERNIS, R Reinhardt
20.2.1918 K, Strindberg DER SCHWARZE HANDSCHUH, R Hermine Körner
23.2.1918 VB, Hauptmann HANNELES HIMMELFAHRT, R Reinhardt
9.4.1918 DTh, Molière/Hofmannsthal/Strauß DER BÜRGER ALS EDELMANN, R Reinhardt
1.6.1918 VB, Maximilian Böttcher GENERAL YORK (VATERLAND), R Gregori

4.6.1918 K, Curt Kraatz/Richard Keller/Rudolf Nelson INKOGNITO, R Maximilian Sladek
9.6.1918 K, Werfel DER BESUCH AUS DEM ELYSIUM, Friedrich Koffka KAIN, R Heinz Herald
20.6.1918 DTh, Bruno Frank BIBIKOFF, R Gregori
13.9.1918 KlS, Goethe CLAVIGO, R Reinhardt
21.9.1918 KlS, Siegfried Giedion ARBEIT, R Gregori
29.9.1918 KlS, Wedekind FRÜHLINGSERWACHEN, R Reinhardt
3.10.1918 K, Ibsen ROSMERSHOLM, R Heine
25.10.1918 K, Reinhard Goering DER ERSTE, R Erwin von Busse
31.10.1918 KlS, Racine/Schiller PHÄDRA, R Gregori
8.11.1918 DTh, Shakespeare DER KAUFMANN VON VENEDIG, R Reinhardt
22.11.1918 K, Hasenclever DER SOHN, R Busse
26.11.1918 KlS, Kaiser DER BRAND IM OPERNHAUS, R Georg Kaiser, Neueinstudierung 25.5.1920 K, R Bernhard Reich
3.12.1918 K, Hauptmann MICHAEL KRAMER, R Hollaender
13.12.1918 DTh, Tolstoi UND DAS LICHT SCHEINET IN DIE FINSTERNIS, R Reinhardt
20.12.1918 KlS, Wedekind DIE BÜCHSE DER PANDORA, R Heine
26.1. 1919 DTh, Rolf Lauckner DER STURZ DES APOSTELS PAULUS, R Hollaender
31.1.1919 DTh, Kaiser VON MORGENS BIS MITTERNACHT, R Hollaender
4.2.1919 K, Schönherr NARRENSPIEL DES LEBENS, R Gregori
27.2.1919 DTh, Shakespeare WIE ES EUCH GEFÄLLT, R Reinhardt
19.3.1919 K, Thaddaeus Rittner UNTERWEGS, R Eugen Robert
4.4.1919 DTh, Hauptmann DER ARME HEINRICH, R Hollaender
10.4.1919 K, Bahr DER STAR, R Busse
27.4.1919 DTh, Lasker-Schüler DIE WUPPER, R Herald
10.5.1919 K, Mechthilde Lichnowsky DER KINDERFREUND, R Hollaender
25.5.1919 DTh, Kokoschka DER BRENNENDE DORNBUSCH und HIOB, R Oskar Kokoschka
3.6.1919 K, M.P. Artzibaschew EIFERSUCHT, R Robert
26.6.1919 K, Ludwig Hardt DAS WEIB UND DER HAMPELMANN, R Held
10.10.1919 DTh, Shakespeare CYMBELIN, R Ludwig Berger
17.10.1919 K, Tschechow IWANOW, R Hollaender

7.11.1919 DTh, Richard Beer-Hofmann JAAKOBS TRAUM, R Reinhardt
28.11.1919 GrS, Aischylos ORESTIE, R Reinhardt
9.12.1919 K, Strindberg ADVENT, R Berger
17.1.1920 GrS, Shakespeare HAMLET, R Reinhardt
25.1.1920 DTh, Arnold Zweig DIE SENDUNG SEMAELS, R Herald
9.2.1920 GrS, Nestroy JUDITH UND HOLOFERNES, R Reinhardt
10.2.1920 K, Bahr DER UNMENSCH, R Anna Bahr-Mildenburg
14.2.1920 GrS, Rolland DANTON, R Reinhardt
4.3.1920 K, Hauptmann GABRIEL SCHILLINGS FLUCHT, R Hollaende
28.3.1920 GrS, Hauptmann DER WEISSE HEILAND, R Karlheinz Martin
3.4.1920 DTh, Calderon DIE DAME KOBOLD, R Reinhardt
13.4.1920 K, Goethe STELLA, R Reinhardt
7.5.1920 DTh, Shaw CANDIDA, R Gregori
28.5.1920 GrS, Shakespeare JULIUS CAESAR, R Reinhardt
11.6.1920 GrS, Aristophanes LYSISTRATA, R Reinhardt
18.9.1920 GrS, Hofmannsthal JEDERMANN, R Reinhardt, nur Kst, Bb Roller
23.12.1920 KlS, Schnitzler DER REIGEN, R Hubert Rensch
31.1.1922 K, Leoncavallo DER BAJAZZO, Ahlberg DAS ABENTEUER, R Iwan Schmith
25.12.1923 Oslo Casino Theater, Gilbert/Sullivan DER MIKADO R Stern
9.9.1924 DTh, Freska SUMURUN, R Ernst Matray
21.10.1924 GrS, AN ALLE...!, Revue von Erik Charell, Musik von Ralf Benatzky, Rudolf Nelson, Erving Berlin, R Erik Charell, Gesamtausstattung von Stern, einzelne Szenen von Walter Trier, René Hubert, Herman Krehan
8.4.1925 London New Oxford Theatre, Edward Knobloch KISMET
1.9.1925 GrS, FÜR DICH, Revue von Charell und Benatzky, R Charell, einige Szenen von Walter Trier
30.4.1926 GrS, Wilhelm Meyer-Förster ALT HEIDELBERG, R Alfred Braun
1.9.1926 GrS, VON MUND ZU MUND, Revue von Charell und Hans Reimann, R Charell, eine Szene ("Schöpfungsgeschichte") Trier.

2.3.1927 GrS, Rudolf Schanzer/Rudolf Bernauer/Walter Kollo WIE EINST IM MAI, R Charell

30.8.1927 GrS, Gilbert/Sullivan DER MIKADO, R Charell

25.12.1927 GrS, Schanzer/Ernst Welisch/Leo Fall MADAME POMPADOUR, R Charell

12.2.1928 Städtische Oper Charlottenburg, Hugo Wolf DER CORREGIDOR, R Karlheinz Martin, musikal. Leitung Bruno Walter

5.4.1928 Wien Theater an der Wien, Julius Brammer/Alfred Grünwald/Emerich Kalman DIE HERZOGIN VON CHICAGO, R Hubert Marischka, nur Kst

2.5.1928 GrS, Schubert/Julius Brandt DAS DREIMÄDERLHAUS, R Charell

1-9.1928 GrS, Schanzer/Welisch/Johann Strauß/Benatzky CASANOVA, R Charell

27.10.1928 Städtische Oper Charlottenburg, Richard Wagner TANNHÄUSER, E Ernst Lert, Musikal.Ltg. Walter

25.12.1928 Metropoltheater, Victor Leon/Leo Stein/Franz Lehar DIE LUSTIGE WITWE, R Charell

2.3.1929 GrS, Bernauer/Welisch/Fall DER LIEBE AUGUSTIN, R Ernst Welisch

1.4.1929 Berlin,DER BLAUE VOGEL, russisches Kabarett, Leitung J.Jushny, Ausstattung größtenteils von Stern

18.7.1929 London His Majesty's,Noel Coward BITTER-SWEET R Noel Coward, von Stern nur 2.Akt (Wien)

31.8.1929 GrS, Schanzer/Welisch/Benatzky DIE DREI MUSKETIERE, R Charell

21.12.1929 Düsseldorfer Schauspielhaus, Schiller WALLENSTEIN (Trilogie), R Gustav Lindemann, nur Kst, Bb Eduard Sturm

3.5.1930 GrS, Lehar DIE LUSTIGE WITWE, R Charell

8.11.1930 GrS, nach Blumenthal/Kadelburg Hans Müller/Robert Gilbert/Benatzky IM WEISSEN RÖSSL, R Charell, moderne Kst Hubert´

3.12.1930 London Adelphi, Benn W. Levi/Richard Rodgers EVER GREEN, R F.Coelius

6.12.1930 Düsseldorf Schauspielhaus, Shakespeare KÖNIG HEINRICH DER VIERTE (1.Teil), R Lindemann, nur Kst,

Bb Sturm

9.1.1931 London Theatre Royal Drury Lane, THE SONG OF THE DRUM, Revue von Fred Thompson/Guy Bolton, Musik Vivian Ellis/Herman Finck, R Edwardes

8.4.1931 London Coliseum, H.Graham (engl.Bearbeitung) THE WHITE HORSE INN, R Charell

1.7.1931 München Deutsches Theater, IM WEISSEN RÖSSL, R Charell

25.9.1931 Wien Stadttheater, IM WEISSEN RÖSSL, R Charell

23.12.1931 Düsseldorf Schauspielhaus, Goethe FAUST I, R Lindemann, nur Kst, Bb Sturm

1.3.1932 Skala (Variété), sehr viele Bb der März-Produktion, darunter LE COUR DES MIRACLES

15.4.1932 Düsseldorf Schauspielhaus, Goethe FAUST II, R Lindemann, nur Kst, Bb Sturm

24.5.1932 London Coliseum, Hans Müller/ H.Graham (engl.Bearb. CASANOVA, R Charell

3.8.1932 München Deutsches Theater, Bernauer/Welisch/Fall DER LIEBE AUGUSTIN, R Hans Gruß

12.12.1934 Paris Théâtre Mogador, André Rivoire/Romain Crolus MANDRIN, R Edmond Roze

4.5.1935 London Alhambra, THE FLYING TRAPEZE, Revue von Donald Furber/Desmond Carter/Benatzky, R Charell

4.2.1936 London Adelphi, FOLLOW THE SUN, Revue von Ronald Jeans/John Hastings Turner, Musik Arthur Schwartz, R Charles B. Cochran, die meisten Bb von Stern, Kst in Zusammenarbeit mit Ada Peacock und Cecil Beaton

9.7.1936 London Gaiety, BLACKBIRDS OF 1936, Negerrevue, R L.Leslie, von Stern nur 1 Szene, "Abessinia"

2.9.1936 London Palladium, O-KAY FOR SOUND, Revue von George Black, R George Black, von Stern Bb und Kst zu Nr. 6, 8, 13

1.10.1936 New York Center Theatre, THE WHITE HORSE INN, R Charell

14.12.1936 London His Majesty's, James Barrie THE BOY DAVID, R Cochran, Bb und Kst nach Augustus John

20.5.1937 London Lyceum, A.P. Herbert/Reginald Arkell (engl. Bearb.)/Lehar PAGANINI, R Tyrone Guthrie

26.10.1937 London Royal Opera House Covent Garden, RHAPSODY ON ICE (ENCHANTED NIGHT und THE BRAHMAN'S DAUGHTER), Eisballett, R Claude Lengdon, Choreographie Alfred Negroz

19.11.1937 New York Music Box, Hubert Griffith/Benn W. Levy YOUNG MADAME CONTI, R Levy

31.1.1938 London Palladium, LONDON RHAPSODY (SYMPHONY OF A GREAT CITY), Revue von George Black, R Black, von Stern Bb zu Szene 1, 8, Bb und Kst zu 13

19.5.1938 London Adelphi, HAPPY RETURNS, Revue, R Edward Dowling, nur Bb, Kst und 2 Szenen Doris Zineisen

8.6.1938 London Savoy Theatre, Henry C. James / Edward Horan NO SKY SO BLUE, R Henry Kendell, nur Bb

17.8.1938 London Hippodrome, THE FLEET'S LIT UP, Revue von Guy Bolton/Fred Thompson/Vivian Ellis, R Black, Bb und Kst für eine Reihe von Szenen

28.9.1938 London Palladium, THESE FOOLISH THINGS, Revue von Black, R Black, nur Szene 7 Bb und Kst

11.10.1939 London Palladium, THE LITTLE DOG LAUGHED, Revue von Black, R Black, nur Szene 7 Bb und Kst

30.4.1942 London Saville Theatre, FINE AND DANDY, Revue von F.Shepherd/Robert Nesbitt, R Robert Nesbitt

6.8.1942 London Prince's Theatre, WILD ROSE, Revue von Bolton/Clifford Grey/Jerome Kern, R Nesbitt, Bb Stern und Nesbitt, Kst Frederick Dawson

8.10.1942 London St. James's Theatre, Patrick Hamilton THE DUKE IN DARKNESS, R Michael Redgrave

7.11.1942 London Palladium, BEST BIB AND TUCKER, Revue von Black, R Black, Kst zu Szene 3, Bb zu 6e)

Herbst 1942 Tournee der Advanced Players Associaton Ltd.London, Shakespeare TWELFTH NIGHT, R Donald Wolfit, nur Bb, Kst Beryl Evans.Ende 1942 Tournee der Advanced Players Association, Shakespeare KING LEAR, R Nugent Monck

4.3.1943 London His Majesty's, Lehar THE MERRY WIDOW, R William Mollison, nur Bb, Kst William Chappel

11.3.1943 London Wintergarden Theatre, ANGLO-POLISH BALLET, R Jan Cobel

Herbst 1943 Tournee der Advanced Players Association, Shakespeare AS YOU LIKE IT, R Wolfit

Herbst 1943 Operntournee durch die englische Provinz, Henry Hamilton/Ivon Caryll (Musik) THE DUCHESS OF DANZIG

5.4.1944 London His Majesty's, H.B. Smith/Charles Chuvillier THE LILAC DOMINO, R Jack Hylton, nur Bb

15.6.1944 London Savoy Theatre, Frederick Lonsdale THE LAST OF MRS.CHENNEY, R Guthrie, nur Bb, Kst Sophia Harris

3.10.1944 London Palladium, HAPPY AND GLORIOUS, Revue von George Black, R Nesbitt, Bb zu Szenen 6 und 8

Herbst 1944 Tournee der Advanced Players Association, Shakespeare MACBETH, R Wolfit

Mitte 1945 Tournee der Advanced Players Association, Shakespeare MUCH ADO ABOUT NOTHING, R Wolfit

Herbst 1945 Tournee der Advanced Players Association, Shakespeare THE MERCHANT OF VENICE, R Wolfit

8.5.1946 London Adelphi, Max Catto/Offenbach CAN-CAN, R William Mollison, nur Bb, Kst Dawson und Elizabeth Fanshaw

Juni 1946 Tournee der Advanced Players Association, Tolstoi REDEMPTION, R Harcourt Williams

16.5.1947 London Palace Theatre, Karl Zeller, Austin Melford Bernauer (engl.Bearbtg.) TEH BIRD SELLER, R Dennis Arundell

30.3.1948 London Palace Theatre, Eric Maschwitz/Hans May CARISSIMA, R Tate, nur die venezianische Szene

5.2.1952 London Sadler's Wells Opera, Jules Massenet WERTHER, R Arundell

Nachtrag

1.10.1932 Paris Théâtre Mogador, AUBERGE AU CHEVAL BLANC, R Charell

Filme

Die Jahreszahlen geben die Produktionszeit der Filme, nicht unbedingt deren Erstaufführung an.

1918 Erna Morena-Film, COLOMBA, R Konrad von Wieder (=Arzen von Cserepy)
1918 Erna Morena-Film, MADAME D'ORA, R von Wieder
1919 Erna Morena-Film, TAUSEND UND EINE NACHT (DIE 999. NACHT), R Fred Sauer
1919 Ambos-Film, DIE ROSE VON STAMBUL, R ?
1920 Terra-Film, FIGAROS HOCHZEIT, R Max Mack
1920 Terra-Film, GRÄFIN WALESKA, R Otto Rippert
1920 Primus-Film, DIE TÄNZERIN BARBERINA, R Carl Boese
1920/21 PAGU-Film der UFA, DIF BERGKATZE, R Ernst Lubitsch, Bauten u. Kst mit Kurt Richter, Ali Hubert
1922 Lubitsch-Film der EFA, DIE FLAMME, R Lubitsch
1923 Maxim-Film, DIE FLEDERMAUS, R Mack, nur Bauten
1923 Aafa-Film, WILHELM TELL, R Rudolf Dworsky u. Rudolf Walter Fein, nur Bauten mit Rudi Feld
1924 Suprema-Film, DER MÖNCH VON SANTAREN, R Lothar Mendes, nur Bauten
1924 Neptun-Film, DAS WACHSFIGURENKABINETT, R Paul Leni, nur Kst, Bauten Paul Leni
1926 Ellen Richter-Film, DER JUXBARON, R Willi Wolff, nur Bauten
1926 Ellen Richter-Film, KOPF HOCH CHARLY, R Wolff, nur Bauten
1926 Nero-Film, DIE WELT WILL BETROGEN SEIN, R Peter Paul Felner, nur Bauten
1926 Aafa-Film, ZOPF UND SCHWERT, R Victor Janson
1926/27 Oswald-Film, LÜTZOWS WILDE VERWEGENE JAGD, R Richard Oswald
1926/27 Henny Porten-Froelich-Film, MEINE TANTE - DEINE TANTE, R Carl Froelich, nur Kst, Bauten Franz Schroeder
1927 Ellen Richter-Film, DIE DAME MIT DEM TIGERFELL, R Wolff, nur Bauten
1927 Charha-Film, DAS GEHEIMNIS DES ABBE X (DER MANN DER NICHT LIEBEN DARF)? R Wilhelm Dieterle, nur Bauten mit Erich Grave

1927 Pan Europa-Film, DIE ROLLENDE KUGEL, R Erich Schönfelder, nur Bauten mit Grave
1927 Ellen Richter-Film, DIE SCHÖNSTEN BEINE VON BERLIN, R Wolff, nur Bauten
1927 Oswalda-Film, EIN SCHWERER FALL, R Felix Basch, nur Bauten
1927/28 Ellen Richter-Film, MORAL, R Wolff, nur Bauten
1928 Ellen Richter-Film, UNMORAL (DIE SIEBEN ABENTEUER DER FRAU VENUS), R Wolff, nur Bauten mit Grave
1929 Universal-Film, FRÜHLINGSRAUSCHEN, R Dieterle, nur Bauten mit Otto Gülstorff
1929 Universal-Film, FRÜHLINGSRAUSCHEN (TRÄNEN DIE ICH DIR GEWEINT), R Dieterle, nur Bauten mit Otto Gülstorff
1929 Universal-Film, LUDWIG DER ZWEITE KÖNIG VON BAYERN, R Dieterle, nur Bauten mit Grave
1931 UFA-Film, DER KONGRESS TANZT, R Charell, nur Kst
1934 Fox-Film,, CARAVAN, R Charell
1936 Rank-Film, WHOM THE GODS LOVE, R Basil Dean, nur Kst

Graphikmappen

DIE BALLETTE DES DEUTSCHEN THEATERS, Zehn Lithographien zu "Die Schäferinnen", "Prima Ballerina", "Die grüne Flöte"; Berlin 1918
DIE BÜCHSE DER PANDORA, 12 Lithographien; Berlin 1919
DAS JUNGE DEUTSCHLAND, Neun Lithographien von Erich Buttner, Rochus Gliese, Ernst Stern (von Stern je ein Blatt zu "Der Bettler", "Der Besuch aus dem Elysium", "Kain"); Berlin 1918
REVOLUTIONSTAG IN BERLIN, Sechs Lithographien, Berlin 1919
SUMURUN, 12 Lithographien; Berlin o.J.

LITERATURVERZEICHNIS

Die in den Anmerkungen am Schluß der Arbeit abgekürzten Buchtitel werden hier aufgeschlüsselt und mit den nötigen bibliographischen Angaben genannt. Ich habe nur solche Zeitschriften- und Zeitungsaufsätze in diese Aufstellung aufgenommen, die sich über eine Aufführungskritik hinaus intensiver und in größerem Zusammenhang mit Ernst Stern oder der Bühnenbildnerei allgemein beschäftigen.

Adler, Gusti: Max Reinhardt - sein Leben, Biographie unter Zugrundelegung seiner Notizen für eine Selbstbiographie, seiner Briefe, Reden und persönlichen Erinnerungen; Salzburg (1964)

ADORNO, EINGRIFFE

Adorno, Theodor W.: Eingriffe - Neun kritische Modelle; Frankfurt (1963)

- Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt; Göttingen 1963[3]
- Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen; Frankfurt (1962)
- Noten zur Literatur, 3 Bde.; Berlin u. Frankfurt (1958/61/65)
- Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft; Berlin u. Frankfurt (1955)

Appia, Adolphe: Die Musik und die Inszenierung; München 1899

Ausstellungskatalog: Das deutsche Bühnenbild (Einführung: Carl Niessen); Berlin 1937

Ausstellungskatalog: Die Entwicklung des modernen Bühnenbildes; München 1922

Ausstellungskatalog: Das moderne Bühnenbild; Kaiserslautern 1928

Ausstellungskatalog: Moderne Theaterkunst, Mannheim 1913

Ausstellungskatalog:Shakespeare und das deutsche Theater; Köln 1964

Bab, Julius: Theater der Gegenwart, Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870; (Illustrierte theatergeschichtliche Monographien, Bd.1) Leipzig 1928

Bablet, Denis: Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870 à 1914; Paris 1965

Balazs, Bela: Der Film,Werden und Wesen einer neuen Kunst; Wien 1949

Ball, André: La mise en scène contemporaine, son évolution; Paris 1944

Baranowski, Alexander u. Mahnke, Adolf: Neuzeitliche Bühnenmalerei; Leipzig o. J.

BAUMGARTEN, ZIRKUS REINHARDT

Baumgarten, Franz Ferdinand: Zirkus Reinhardt; Potsdam 1920

Behrens, Peter: Feste des Lebens und der Kunst, Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols; Leipzig 1900

Berg, Max: Gerhart Hauptmanns Festspiel, ein Weg zum Volksschauspiel, in: Gerhart Hauptmann und sein Werk, hrsg. von Ludwig Marcuse; Berlin u. Leipzig (1922)

Berger, Ludwig: Wir sind vom gleichen Stoff aus dem die Träume sind. Summe eines Lebens; Tübingen (1953)

BERNAUER, THEATER

Bernauer, Rudolf: Das Theater meines Lebens; Berlin (1955)

Brahm, Otto: Kritische Schriften über Drama und Theater; hrsg. von Paul Schlenther; Berlin 1913

Braulich, Heinrich: Max Reinhardts Weg zum Massentheater der Arena und zu den Salzburger Festspielen; M.S., Phil. Diss. Humboldt-Uni. Berlin 1957

CRAIG, THEATRE

Craig, Edward Gordon: On the Art of the Theatre; London 1912[3]

- Die Kunst des Theaters; Berlin u. Leipzig 1905

Dworsky, Rudolf: Bühnentechnisches im "Zorn des Achilles", in: Blätter des Deutschen Theaters; 1.Jg., Berlin 1911/12, Nr. 12, S. 192

Eisner, Lotte H.: Dämonische Leinwand - Die Blütezeit des deutschen Films; Wiesbaden 1955

EPSTEIN, MAX REINHARDT

Epstein, Max: Max Reinhardt; Berlin 1918

EWERS, CABARET

Ewers, Hanns Heinz: Das Cabaret; (Reihe Das Theater XI) Berlin u. Leipzig o. J.

Fechter, Paul: Vom Bühnenbild zum Bühnenraum; Leipzig 1934

Fischel, Oskar: Das Bildnerische der Szene; Berlin 1931
- Das moderne Bühnenbild; Berlin 1923
FLEISCHMANN, MAX REINHARDT
Fleischmann, Benno: Max Reinhardt - Die Wiedererweckung des Barocktheaters; Wien 1948
Fraenkel, Heinrich: Unsterblicher Film (Bd.1) - Die große Chronik von der Laterna Magica bis zum Tonfilm; München (1956)
Frank, Rudolf: Das moderne Theater; (Wege zum Wissen 88) Berlin 1927
Friedeberger, Hans: Bericht über Stern-Ausstellung im Graphischen Kabinett J. B. Neumann, in: Cicerone, 9.Jg., Leipzig 1917, S. 212
DE FRIES, DON JUAN
de Fries, H.: Bühnendekoration zum "Don Juan", mit fünf Skizzen von Ernst Stern, in Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 6.Jg., 1921/22, S. 142 - 148
Fuchs, Georg: Die Schaubühne der Zukünft; Berlin u. Leipzig o.J.
Fuerst, Walter René: XXth Century Stage Decoration; London 1928
GOETZ, ERNST STERN
Goetz, Wolfgang: Ernst Stern, in: Graphik der Gegenwart, Berlin 1928, S. 95 - 106
GROHMANN, KÜNSTLERTHEATER
Grohmann, Walter: Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreform; (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd.47) Berlin 1935
GROSSMANN, MACBETH-REGIEBUCH
Großmann, Manfred (Hrsg.): Reinhardts Regiebuch zum "Macbeth", Faksimile-Druck; Basel 1966
Grube, Karl: Die Meininger; (Reihe Das Theater) Berlin u. Leipzig o.J.
Grun, Bernard: Kulturgeschichte der Operette; München (1961)
Hainaux, René: Le Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1933; Collection de l'institut international du théâtre) Bruxelles 1956
Heizer, Wilhelm: Neue Bühnengestaltung - Vier Gespräche; München 1926

Herald, Heinz: Max Reinhardt - Bildnis eines Theatermannes; Hamburg 1953

Hirth, Georg (Hrsg.): Dreitausend Kunstblätter der Münchner "Jugend", ausgewählt aus den Jahrgängen 1896 - 1909; München 1909

Horch, Franz (Hrsg.): Die Spielpläne Max Reinhardts 1905 - 1930 München 1930

IHERING, REGIE

Ihering, Herbert: Innere und äußere Regie,in: Blätter des Deutschen Theaters, 1.Jg., Nr.9, 24.11.1911, S.135-137

IHERING, ERNST STERN

- Ernst Stern, in: Ihering, Regisseure und Bühnenmaler, Berlin 1921, S. 77 - 80

IHERING, REINHARDT - BRECHT

- Von Reinhardt bis Brecht - Vier Jahrzehnte Theater und Film; 3 Bde., Berlin 1958 - 1961
- Die zwanziger Jahre; Berlin 1948

JACOBSOHN, JAHR DER BÜHNE

Jacobsohn, Siegfried: Das Jahr der Bühne; Bd.1-10, Berlin 1912 - 1921

JACOBSOHN, MAX REINHARDT

- Max Reinhardt; Berlin 1921[4]

Janssen, Franzjoseph: Bühnenbild und bildende Künstler - Ein Beitrag zur Geschichte des modernen Bühnenbildes in Deutschland; Phil.Diss., München 1957

Kerr, Alfred: Die Welt im Drama; 5. Bde., Berlin 1917

Kitzwegerer, Liselotte Georgina: Alfred Roller als Bühnenbildner; M.S., Phil.Diss. Wien 1959

KNUDSEN, BÜHNENBILDER

Knudsen, Hans: Ausstellung von Bühnenbildern Ernst Sterns, in: Die Scene, 8.Jg., Berlin 1918, S. 97 - 98

- Das Bühnenbild, in: Die Lesestunde, 3.Jg., 1927, Heft
- Deutsche Theatergeschichte; Stuttgart (1959)
- Scheinwerfer und Drama, in: Das literarische Echo, 24.Jg., 1921/22, Sp.1162 - 1166

Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films; Hamburg 1958

KRANICH, BÜHNENTECHNIK
Kranich, Friedrich: Bühnentechnik der Gegenwart; 2 Bde., München 1929/1933
Lamprecht, Gerhard: Deutsche Stummfilme 1923 - 1926; 1927 - 1931; 2 Bde., Berlin o.J. (1967)
Laver, James: Drama - Its Costume and Decor; London 1951
Lawrence, W.J.: Art in the Theatre - Some Famous Scene-Painters; o.O., o.J.
Loewy, Siegfried: Deutsche Theaterkunst von Goethe bis Reinhardt; Wien o.J.
Martersteig, Max: Das künstlerische Bühnenbild, in: Theaterkalender, Berlin 1912
McGowan, Kenneth u. Jones, Robert Edmond: Continental Stagecraft; London 1923
Melchinger, Siegfreid (Einl.): Max Reinhardt - Sein Theater in Bildern: hrsg. von der Gesellsch. für Max Reinhardt-Forschung in Ko-Produktion mit dem Österr. Bundesverlag; Velber 1968
- Theater der Gegenwart; Frankfurt 1956
MERTZ, BÜHNENBILD
Mertz, Peter: Das Bühnenbild der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts im deutschen Sprachraum (Typologische Untersuchung); M.S., Phil.Diss. Wien 1959
Meyenburg, Erwin: Das moderne Bühnenbild in Deutschland - Seine Darstellungsprinzipien und Arten; o.O., o.J.
Michel, Wilhelm: Künstlerische Plakate, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 10.Jg., Bd.19, Darmstadt 1906/07, S.493 ff.
Moussinac, Léon: Tendences nouvelles du théâtre; Paris 1931
Myerscough-Walker, R.: Stage and Film Decor; London o.J.
Niessen, Carl: Das Bühnenbild - Ein kulturgeschichtlicher Atlas; Bonn u. Leipzig 1924
- Max Reinhardt und seine Bühnenbildner; Köln 1958
PAZAUREK, ERNST STERN
Pazaurek, Gustav E.: Unser Bühnenbild und Ernst Stern, in: Die Kunstwelt, 3.Jg., 1913/14, S.81 - 90
Presber, Rudolf: Das Theater um die Jahrhundertwende; Stuttg. 1901

Prölls, Robert: Das Herzoglich Meining'sche Hoftheater und die Bühnenreform; Erfurt (1878)

Rapp, Franz: Das deutsche Bühnenbild in unserer Zeit; München 1922

Richter, Hans: Das Kinojahr 1919; Berlin 1919

Romstöck, Walter: Bühnenbild und Szene im 20. Jahrhundert - Der Weg szenischer Gestaltung von 1900 bis zur Gegenwart; Nürnberg 1955

Rothe, Hans: Max Reinhardt - 25 Jahre Deutsches Theater. Ein Rafelwerk; München (1930)

Rudloff-Hille, Gertrud: Das moderne Bühnenbild, in: Zeitschrif für Kunst, 1.Jg., Leipzig 1947, Heft 3, S.43-48

Rühle, Günther: Theater für die Republik, 1917-1933; Frankfurt 1967

Scheffler, Karl: Ausstellungsbericht, in: Kunst und Künstler, 15. Jg., Berlin 1917, Heft 9, S. 447

Schepelmann-Rieder, Erika: Emil Pirchan und das expressionistische Bühnenbild; Wien (1964)

Schreyer, Lothar: Expressionistisches Theater; Hamburg 1948

Schuberth, Ottmar: Das Bühnenbild, Geschichte, Gestalt, Technik; München 1955

Schultze-Naumburg, Paul: Ernst Stern als Bühnenraumkünstler, in: Der Tag, Berlin, 23.1.1918

Schumacher, Fritz: Wandlungen im Bühnenbild; Hamburg 1948

STAHL, ERNST STERN

Stahl, Fritz: Ernst Stern und die neue Bühnenbildkunst, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, 26.Jg. 1911/12, Bielefeld und Leipzig, Bd. 2, S. 225-239

Stepun, Fedor: Theater und Film; München 1953

STERN, CHINOISERIE

Stern, Ernst: Chinoiserie, in: Blätter des Deutschen Theaters, 1.Jg., Berlin 1911, S. 85-86

STERN, KURZBIOGRAPHIE

- Kurzbiographie, in: Das graphische Jahr, hrsg. von Fritz Gurlitt, 1.Bd., 1.Teil, Biographien, Berlin 1922^2, S. 132

STERN, LEBEN

- Bühnenbildner bei Max Reinhardt; Berlin 1955

STERN, LIFE
- My Life my Stage; London 1951

STERN, PROBE BEI REINHARDT
- Eine Probe bei Reinhardt (Orpheus in der Unterwelt), in: Arena, 1.Jg., Berlin 1906, Heft 3 (Juni), S.299-305

STERN, ROMEO UND JULIA
- Romeo und Julia in der Neuinszenierung des Deutschen Theaters, in: Zeitbilder, Beilage zur Vossischen Zeitung, Berlin, Nr.12, 27.1.1914

STERN, SHAKESPEARE
- Wie man heute Shakespeare spielt, in: Arena, 5.Jg., 1910/11, Heft 11, S. 1137 - 1142
- Arbeit mit Russen (Abdruck aus dem Programmheft zur Eröffnung des "Blauen Vogel"), in: Vossische Zeitung, 29.3.1929
- Tendencies in the German Theatre, in: Review of Revues, edited by Charles B. Cochran, London 1930, S. 57 - 59

REINHARDT-BÜHNE
- und Herald, Heinz (Hrsg.): Reinhardt und seine Bühne - Bilder aus der Arbeit des Deutschen Theaters; Berlin 1918

Storck, Willy F.: Die neue Bühnenbildkunst - Zur Ausstellung moderner Theaterkunst in Mannheim, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 28.Jg., München 1912/13, S. 297 - 312

STUCKI, MAX REINHARDT
Stucki, Lorenz: Max Reinhardts Shakespeare-Inszenierungen; M.S., Phil.Diss., Wien 1948

Tairoff, Alexander: Das entfesselte Theater; Potsdam 1923

Voos, Hermann: Die 16. Ausstellung der Berliner Sezession - Zeichnende Künste, in: Cicerone, 1.Jg., Leipzig 1909

Voss, H.: Lithographien, Die Büchse der Pandora, in: Cicerone, 11.Jg., 1919, Heft 11, S. 245

Weno, Joachim: Der Theaterstil des Naturalismus; M.S., Phil. Diss., FU Berlin 1951

Westermeyer, Karl: Die Operette im Wandel des Zeitgeistes - Von Offenbach bis zur Gegenwart; München 1931

WINTERSTEIN, LEBEN

Winterstein, Eduard von: Mein Leben und meine Zeit, Bd.1: Jugendjahre, Bd. 2: Max Reinhardt; Berlin 1947

Zabel, Eugen: Moderne Bühnenkunst; (Velhagen & Klasings Volksbücher Nr. 31) Bielefeld und Leipzig 1911

Zglinicky, Friedrich von: Der Weg des Films - Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer; Berlin 1956

Abb. 1: Ernst Stern, London etwa 1936

Stössel: In dieser Haltung, grosser Kaiser, vergoss ich stundenlang mein Blut unter dem Eisenhagel der Maschinengewehre!

Abb. 2: Karikatur aus "Lustige Blätter", 1905, Heft 29

tei Roeren.

„Ich gebe ja zu, daß Andersgläubige auch in den Himmel kommen können, auf jeden Fall jedoch haben wir — mehr
chten"

Abb. 3: Karikatur aus "Lustige Blätter", 1907, Heft 2

Momentaufnahmen aus dem Haag.

Abb. 4: Karikatur aus "Lustige Blätter", 1907, Heft 24

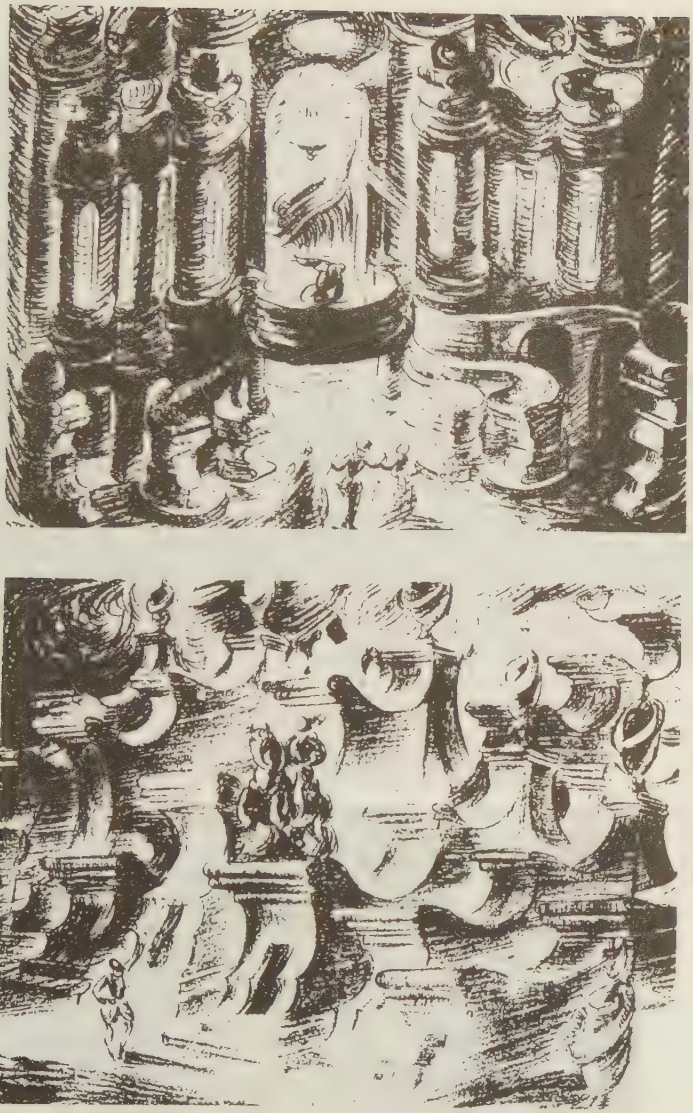


Abb. 5 -6: Lithographien zu "Don Giovanni", etwa 1920

Abb. 7: Szenenentwurf "Olymp" zu "Orpheus in der Unterwelt". 1906

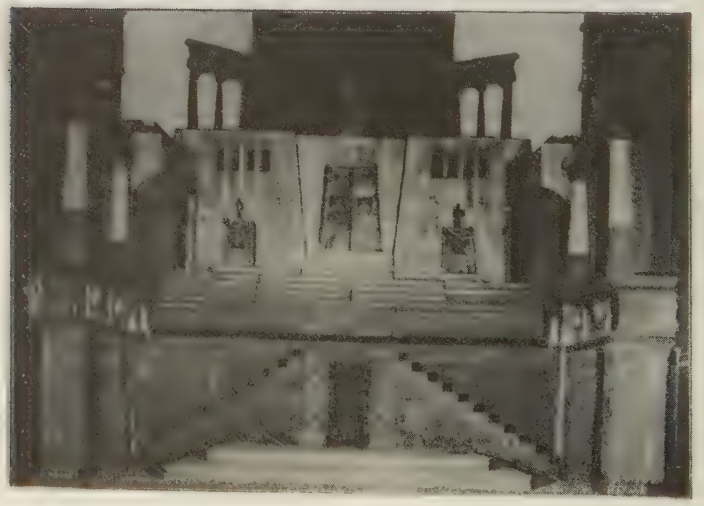
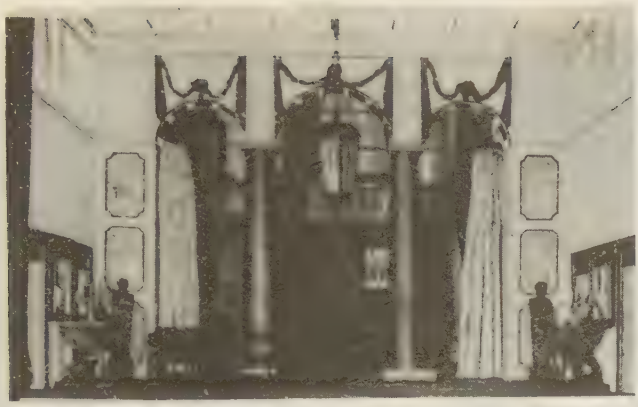
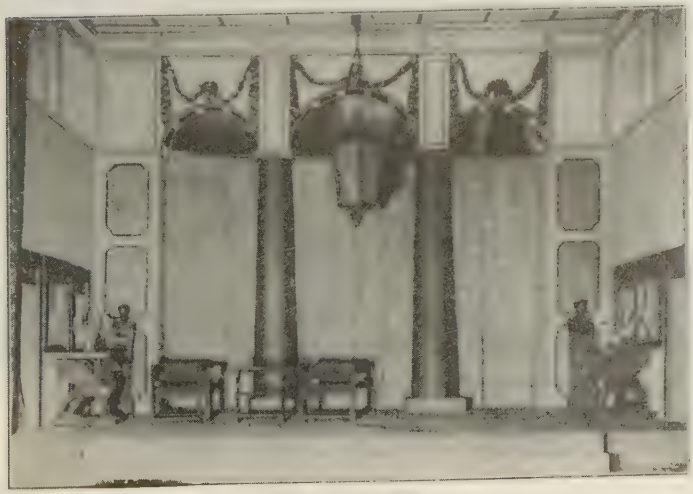


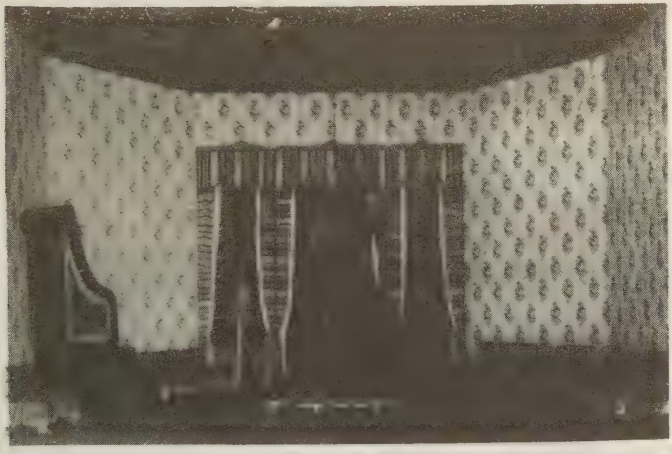
Abb. 8: Bühnenbild zu "Lysistrata", 1908





9.-11. Bühnenbilder zu "Fiesko", 1908

Abb. 12 - 13: Bühnenbilder zu "Fiesko", 1908



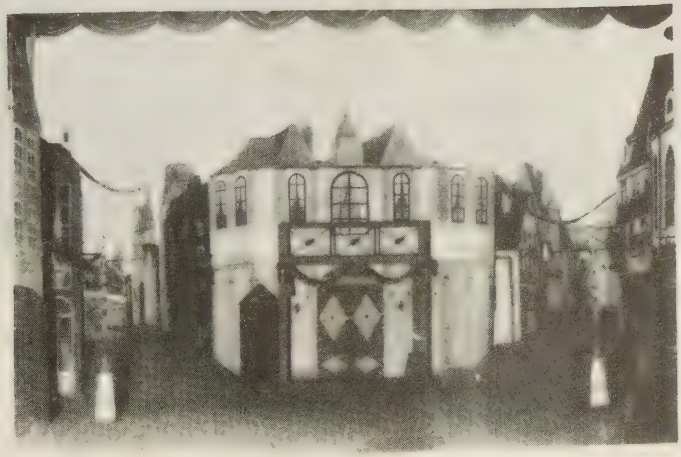


Abb. 14 - 16: Bühnenbilder zu "Revolution in Krähwinkel", 1908

235 a Ernst Stern »Der Widerspenstigen Zähmung«, 1909

Dekoration aus „Der Widerspenstigen Zähmung" von Shakespeare.

Abb. 17 - 18: Entwurf und Bühnenbild zu "Der Widerspenstigen Zähmung", 1909

Abb. 19 -20: Entwurf und Bühnenbild zu "Don Carlos" (Gefängnisszene), 1909

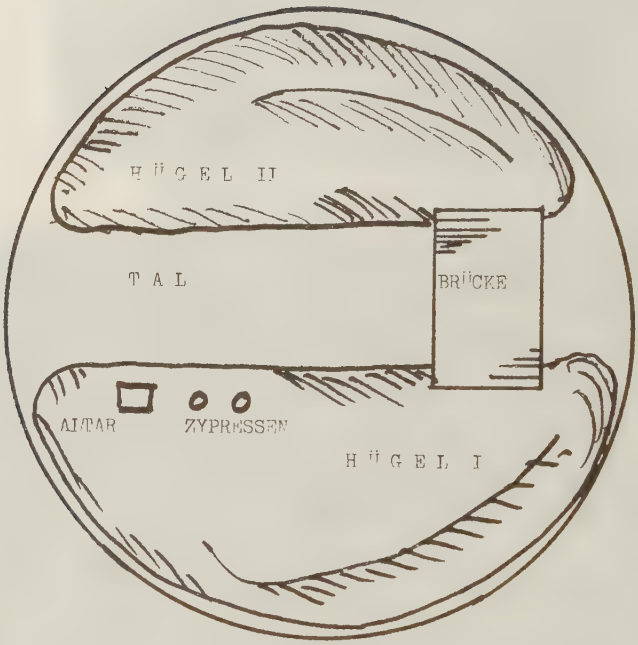


Abb. 21: Drehbühnengrundriß zu "Penthesilea", 1911

Abb. 22: Zum Vergleich:
"Penthesilea" im Königlichen Schauspiel-Haus Berlin. 1911

Rosa Poppe in der Aufführung der "Penthesilea"
im Kgl. Schauspielhaus
(Nach einer Aufnahme von Atelier Photograph B. Buchs in Berlin)

Zeichnung einer Amazone aus "Penthesilea"
Nach einer Photographie von J. Fuchs in Berlin

(Nach einer Photographie von Adolph Scharmann in Berlin)

Abb. 25 - 26: Figurinen zu "Penthesilea", 1911

179. *Le Miracle*. Olympia-hall Londres

Abb. 27: "The Miracle", Darstellung der Bühnentechnik, 1911

178. E. Stern, *Jahrhundertfestspiel*. Breslau, 1913.

Abb. 28: "Festspiel in deutschen Reimen", Revolutionsszene, 1913

E. STERN ⊡ DER SCHNEIDER AUS „ARIADNE AUF NAXOS"
Copyright by Adolf Fürstner, Berlin und Paris

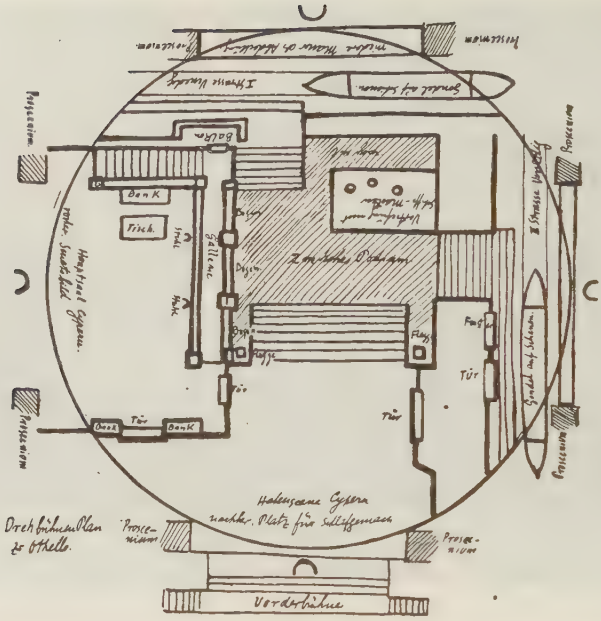
Abb. 29: "Ariadne auf Naxos", 1912

Molière: „George Dandin
Deutsches Theater, Berlin, 1911. Szenenentwurf: Ernst Stern

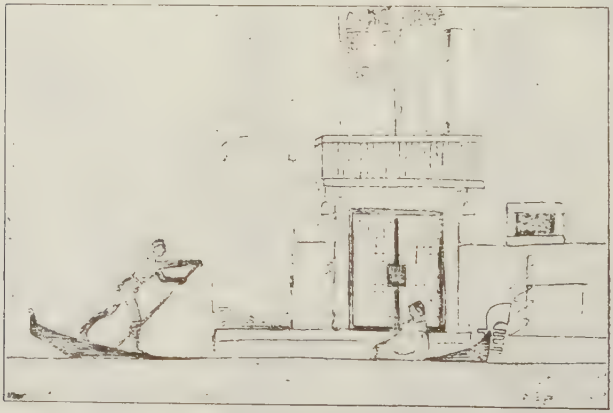
ERNST STERN-BERLIN

FIGURINEN ZU MOLIÈRE, „GEORGE DANDIN"

Abb. 30 - 31: Bühnenbild und Figurinen zu "George Dandin", 1912

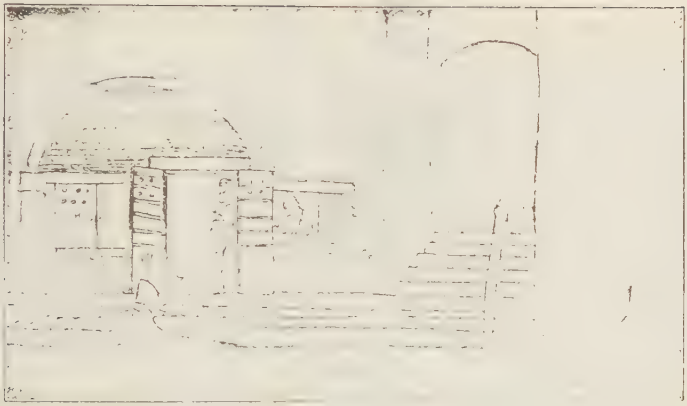


Grundriß der Szeneneinteilung auf der Drehbühne des Deutschen Theaters („Othello")

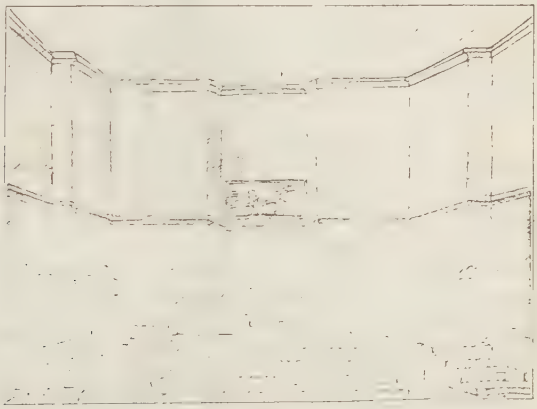


Erste Straße in Venedig

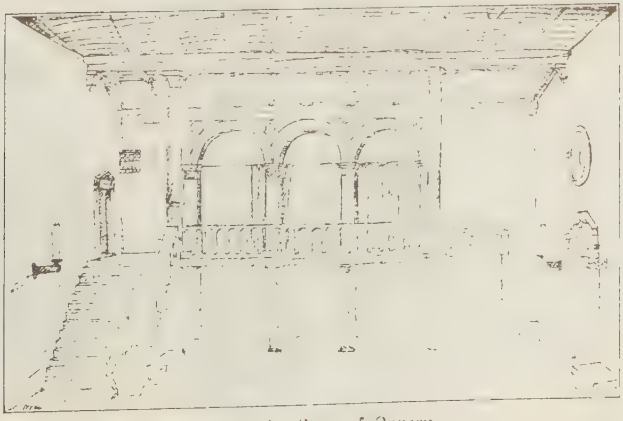
Abb. 32 - 33: "Othello", 1910



Zweite Straße in Venedig



Senatssaal



Hauptdekoration auf Zypern

Othello

Desdemona

Othello auf Zypern

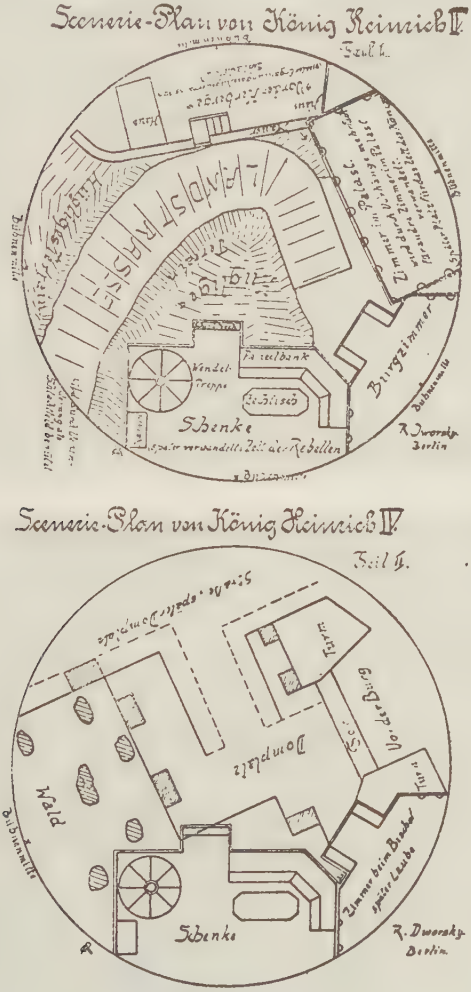
Figurinen: Gerichtsschreiber und Gerichtsdiener

Cassio und Montano

Jago

Abb. 37 - 42: "Othello", Figurinen, 1910

Grundriß der Dekorationen (nach dem Modell von Ernst Stern).
Von Rudolf Dworsky.



352

Abb. 43: "König Heinrich der Vierte", 1912

Abb. 44- 45: "König Heinrich der Vierte", Szene im Schloß und in der Kneipe", 1912

[illegible] SHAKESPEARE, „VIEL LÄRM UM NICHTS" VOR DEM PARK

Abb. 46 - 47: Entwürfe zu "Viel Lärm um Nichts", 1912

Abb. 48: Entwurf zu "Viel Lärm um Nichts", 1912

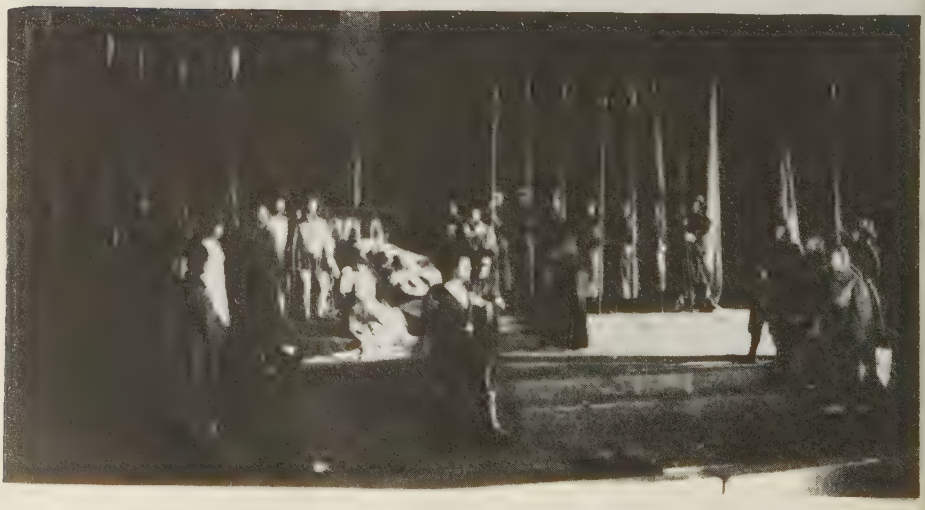


Abb. 49: Schlußszene von"Hamlet", 1910

Abb. 50: Entwurf zu "Macbeth", Heideszene, 1911

Abb. 50: Die drei Hexen in "Macbeth", 1916

ERNST STERN DEKORATION ZUM III AKT DER „WUPPER" VON ELS. LASKER SCHÜLER

Abb. 53: Figurinen zu "Hamlet", 1920

Abb. 12. Ernst Stern, Danton im Großen Schauspielhaus

Abb. 54: "Danton", 1920

Abb. 55: Figurinen zu "Wallenstein", 1929

Abb. 56: Figurine des Faust aus "Faust I". 1931

Abb. 57: Figurine des Faust aus "Faust II", 1932

Abb. 58: Figurine des Faust im höchsten Alter aus "Faust II", 1932

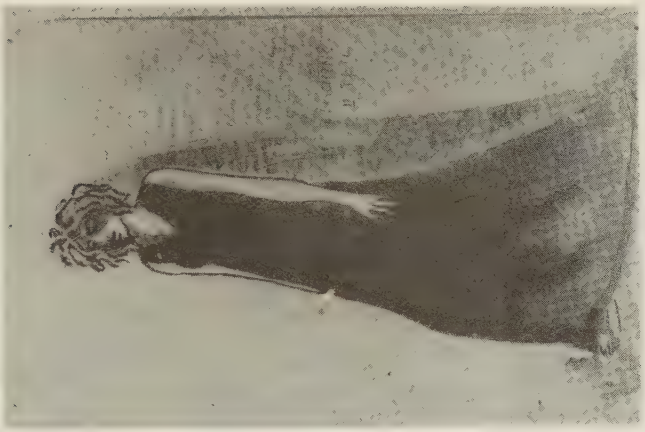


Abb. 59: Figurine der Erichtho aus "Faust II", 1932

Abb. 60: Figurine des Kaisers aus "Faust II", 1932

WERTHER IN WETZLAR

"WERTHER."—A scene from Act I of Massenet's opera *Werther*, presented last night at Sadler's Wells. From left to right (standing) are Werther (Mr. Rowland Jones), the bailiff (Mr. Arnold Matters), Sophie (Miss Marion Studholme), and Charlotte (Miss Marion Lowe).

Abb. 61 - 62: Entwurf und Bühnenbild zu "Werther", 1952

DAZZLING SPECTACLE of "Follow the Sun," Mr. Cochran's brilliantly imaginative revue which he presented at the Adelphi Theatre last night. As an example of its scenic splendour, here is the setting of "The Three Holy Kings." In the centre is Mme. Irene Eisinger.

Abb. 63: "Three Holy Kings"-Szene in "Follow the Sun", 1936

SLEIGH BELLS": THE LAST NUMBER OF "FOLLOW THE SUN," IN WHICH THE SCENE IS LAID IN A SNOWSTORM!—IN 1845.

Abb. 64: Finale, "Sleigh Bells", in "Follow the Sun", 1936

Scene from the German Production of "White Horse Inn."

Abb. 65: Der Kaiser im "Weißen Rößl", Berlin 1930

IN MUSICAL SPECTACLE

Kitty Carlisle, widow-owner of the inn, takes her head-waiter (William Gaxton) on a supply shopping tour in "White Horse Tavern."

Abb. 66: Wirtin und Kellner in "White Horse Inn", New York 1936

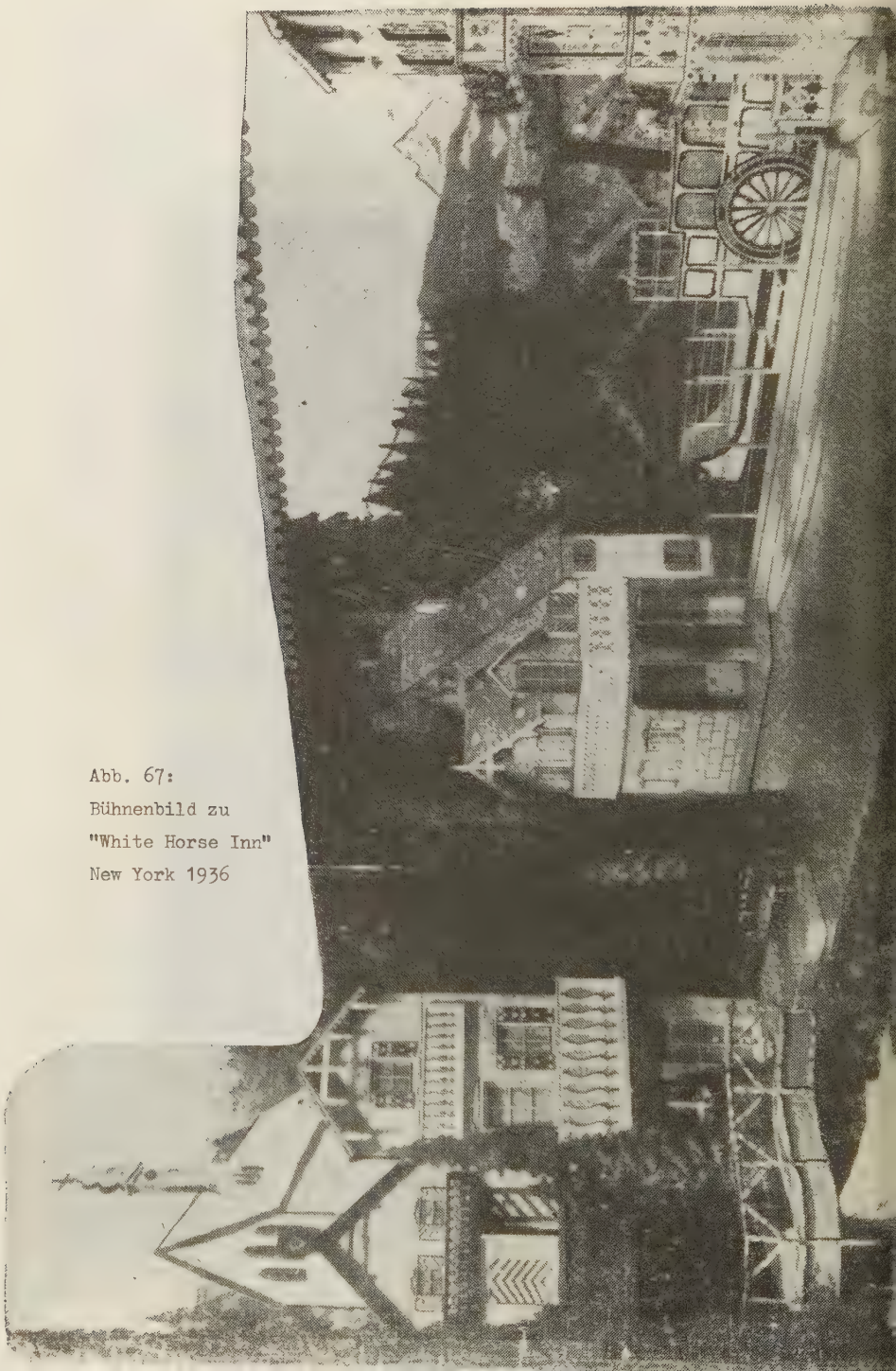


Abb. 67:
Bühnenbild zu
"White Horse Inn"
New York 1936

60, 60a Szenen aus "Happy Returns", 1938

" Polonaise," danced in effective silhouette by Mr. Cochran's Young Ladies.

Abb. 70: "Polonaise" in "Follow the Sun"

" Strolling Actresses Dressing in a Barn " (after the picture by Hogarth)

Abb. 71: Eröffnungsbild von "Follow the Sun", 1936

Abb. 72: Szene im spanischen Konvent in "Casanova", London 1932

Scene in the banqueting hall of the Royal Palace of Lucca.

LEBENSLAUF

Am 10. Juli 1941 wurde ich als Sohn des Landgerichtsrates Oberregierungsrat Hermann Georgi (im Kriege gefallen) und seiner Ehefrau Elisabeth in Wiesbaden geboren. Nach vier Jahren Grundschule besuchte ich das Märkische Gymnasium in Schwelm/Westfalen, an dem ich am 3. März 1961 das Abitur bestand. Anschließend immatrikulierte ich mich an der Universität München und belegte die Fächer Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte. Nach drei Semestern in München und einem Semester an der Universität Köln schrieb ich mich an der Freien Universität Berlin ein. Während meines Studiums habe ich unter anderem Vorlesungen und Übungen der Professoren Hederer, Sedlmayr, Kunisch, Motekat, Braun, Fricke, Böckmann, zur Nedden, Knudsen, Fritz Baumgart, Wolfgang Baumgart, Emrich, Catholy, Lämmert und von Simson besucht.

Lothar Georgi